

Musica

1961 • AUGUST • 8



WILLY BURKHARD

DIE SCHWARZE SPINNE

Eine musikalische Chronik in zwei Teilen.

Bühnendichtung von Robert Faesi und Georgette Boner nach der gleichnamigen Erzählung von Jeremias Gotthelf. Neufassung von Reinhold Schubert.

BA 3358, Aufführungsmaterial leihweise.

Deutsche Erstaufführung im Staatstheater Kassel am 29. Juni 1961.

Musikalische Leitung: Paul Schmitz / Inszenierung: Reinhold Schubert / Bühnenbilder und Kostüme: Ekkehard Gröbler / Chöre: Rudolf Ducke / Tänze: Robert Mayer.

Die Presse schreibt:

Die die Handlung tragenden Chöre hinterlassen die stärksten Eindrücke. Es gibt packende, visionäre Momente im Kolorit des Orchestralen. Man muß bekennen, daß der tief religiöse Charakter, das große Ethos und das ausdrucksstarke Kompositionsvermögen des eigenwilligen Musikers Burkhard jeder Szene eine zwingende musikalische Gewalt verleihen. Die Seelen- und Blutsverwandtschaft mit der Gotthelfschen Bauernwelt, überhaupt mit dem ganzen aktuell behandelten Historienstoff spricht aus dem schwerblütigen Charakter einer Tonwelt, die das sakrale mit der Volksmusik und mit dem Klangraffinement des modernen Tonschöpfers zu verbinden weiß. Man wünscht dem Stück — einem Grenzfall des Musiktheaters —, daß es auch an anderen Orten ein so aufgeschlossenes, dankbares Publikum finden möge wie in Kassel.

Erich Limmert in „Hannoversche Allgemeine“

Im ganzen hat das Werk durch die Neufassung entschieden an dramatischer Schlagkraft und stilistischer Einheitlichkeit gewonnen. Man kann nur wünschen, daß es in dieser Form auf der deutschen Opernbühne Fuß faßt, denn Burkhard's Musik ist der Mühe wert. Sie hat viel Überliefertes in sich aufgenommen: Choral und Volkslied, die lineare Polyphonie früherer Jahrhunderte und die Formenwelt des Barock. Aber sie hat das Überkommene auf eine persönliche und selbständige Art verarbeitet und mit Erkenntnissen und Errungenschaften der neuen Musik verschmolzen. Burkhard steht auf dem Boden einer erweiterten Tonalität und bedient sich sehr feiner Akkordbildungen, aber seine Musik bleibt dabei sanglich und für das Ohr faßbar.

Gertrud Runge in „Die Welt“, Hamburg

Gleichwohl ist Burkhard's einziges Bühnenwerk „Die schwarze Spinne“ auch im Stilistischen ein so bemerkenswerter Beitrag zu den Tendenzen gegenwärtigen Musiktheaters, daß man ob der späten deutschen Erstaufführung — das Werk ist in den Jahren 1946 bis 1948 komponiert — erstaunt ist. — Was an seiner Musik besticht, ist dabei aber in erster Linie die Wortvertonung, der plastische, hart profilierte Chorsatz und die Fähigkeit zum lyrischen Arioso. — Die Premiere fand starken Beifall.

Ernst Thomas in „Frankfurter Allgemeine Zeitung“

Oper oder Oratorium, Mysterienspiel oder musikalische Chronik, wie es jetzt heißt, das ist mehr eine Frage nach der schematischen Klassifizierung. — Willy Burkhard's „Schwarze Spinne“ erwies sich als ein musikalisch großartiger Wurf, substantzreich, ehrlich und aufrichtig, dem Thema in imponierender Weise angemessen.

Bernd Müllmann in „Hessische Allgemeine“, Kassel

Willy Burkhard's Oper „Die schwarze Spinne“ erwies sich als ein tragfähiges Werk, das sich mühelos in die Reihe der modernen Mysterienspiele, wie sie Honegger oder Martin geschaffen haben, einfügen läßt. — Die sehr expressive Musik Burkhard's ist durch eine große Farbigkeit des Orchesterklangs ausgezeichnet, durch eine synkopenreiche Rhythmik, durch spröde Melodieführung, die jedoch zuweilen in sehr kantable Aufschwünge einmündet, durch eine Vielfalt der Ausdrucksmöglichkeiten, deren Skala ja hinüberreicht bis zum gesprochenen Wort.

Mette von Kalm in „Frankfurter Rundschau“

Die „Schwarze Spinne“ ist keine Oper im üblichen Sinne. Sie mischt ähnlich wie in Honeggers „Johanna“ Elemente der Oper, des Oratoriums, des Tanzes, Dramatisches mit Epischem. — Halten wir Rückschau, steht vor uns das Bild eines Theaterereignisses von einer eigengeprägten Inszenierung von Rang, wie eines ebenso eigenwilligen, in kein Klischee einzuordnenden Bühnenwerkes, das als Vermächtnis eines Mannes anzusehen ist, an dessen Innerlichkeit und kraftvoller Wesenhaftigkeit der Tonsprache mancher Nachwuchskomponist, aber auch der Opernbesucher, sich aufrichten, Halt und Orientierung gewinnen kann. Denn vielerlei Kräfte weben und wirken in dieser mystisch-visionären „Oper“, die einen gewichtigen Platz in dem Bemühen um neue Formen des musikalischen Theaters beanspruchen darf.

Georg Rasser in „Kasseler Post“

B Ä R E N R E I T E R - V E R L A G

Neue Sammlungen alter Orgelmusik

Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento

Eingeleitet und herausgegeben von
KNUD JEPPESEN
Zweite neubearbeitete und wesentlich er-
weiterte Ausgabe

BAND I:

Die „Recerchari, Motetti, Canzoni, Libro
Primo“ des Marco Antonio (Cavazzoni) da
Bologna (1523) in Verbindung mit einer
Auswahl aus den „Frottole Intabulate da
Sonare Organi“ des Andrea Antico da
Montana (1517) und aus den Tabulaturhand-
schriften in Castell' Arquato DM 28.—

BAND II:

Marco Antonio (Cavazzoni) da Bologna
(† ca. 1570); Jacopo Fogliano da Modena
(† 1548); Julio (Segni) da Modena († 1561);
Jaches (Brumel) († 1568) DM 18.—

Edition Nr. 4037

L'Organo Italiano 1567—1619

herausgegeben von Gotthold Frotscher
mit Werken von Annibale Padovano
(† 1575); Claudio Merulo († 1604); Andrea
Gabrieli († 1586); Sper' in Dio Bertoldo
(† 1590); Antonio Cifra († 1629) DM 7.—

Edition Nr. 4049

Alte spanische Orgelmusik

herausgegeben von Carl Riess
mit Werken von Tomás de Santa Maria
(† 1570); Diogo de Alvarado († 1643);
Francisco Correa de Arauxo († 1663); Jo-
hannis Cabanilles († 1712) DM 9.—

EDITION WILHELM HANSEN

Wilhelmiana Musikverlag Frankfurt/M.

MUSICA

MONATSSCHRIFT FÜR ALLE GEBIETE
DES MUSIKLEBENS

HERAUSGEGEBEN VON DR. GÜNTER HAUSSWALD

15. Jahrgang / Heft 8 / August 1961

INHALT

- Hans Hollander*: Der apollinische Geist in
Mozarts Musik 413
Richard Voge: Über den Mißbrauch des Ton-
bandes 417
Hellmuth Christian Wolff: Orpheus als
Operntheema 423

MUSICA-BERICHT 426

Europäische Festspiele 1961: München S.
426; Halle S. 427; Nürnberg S. 429;
Bayreuth S. 429; Berlin S. 430; Lemgo
S. 430; Wiesbaden S. 431; Elmau S. 431;
Mühlhausen S. 432; Wien S. 432; Salz-
burg S. 434; Prag S. 434; Kopenhagen
S. 435; Straßburg S. 435; Bordeaux S.
436; *Musikstädte im Profil*: Bremen S.
437; Graz S. 438; *Oper*: Kassel S. 438;
Hamburg S. 440; München S. 441; Stutt-
gart S. 441; Augsburg S. 443; Wupper-
tal S. 443; Hannover S. 443; Kassel
S. 444; *Konzert*: Dresden S. 444; Leip-
zig S. 445; Berlin S. 445; Rohr S. 446;
Blick auf das Ausland: Mailand S. 446;
Tel-Aviv S. 448; Bern S. 448; New York
S. 450.

MUSICA-UMSCHAU 451

Musikalischer Kalender: August S. 451;
In Memoriam: Jacopo Peri S. 451; *Zur
Zeitchronik*: Oper für Anspruchsvolle
S. 452; *Blick in die Welt*: Westfälische
Kantorei in den USA S. 452; *Porträts*:
Robert Heger 75 Jahre S. 453; Karl
Laux 65 Jahre S. 454; Helmuth Osthoff
65 Jahre S. 455; Walter Abendroth 65
Jahre S. 455; Bernard Reichel 60 Jahre
S. 456; Franz Konwitschny 60 Jahre S.
456; *Erziehung und Unterricht*: Bun-
desschulmusikwoche S. 457; *Wissenschaft
und Forschung*: Kongreß für experimen-
telles Musik S. 457; Von der Gesellschaft
für Musikforschung S. 458; *Unsere
Glosse*: . . . am besten ganz ohne S. 459;
Miszellen: Neuheiten im postalischen
Musik-Lexikon S. 459; *Vom Musi-
kalienmarkt*: Neues aus alter Kammer-
musik S. 460; Alte und neue Haus-
musik S. 462; Klaviermusik im Quer-

format S. 462; Kammermusik für Cembalo S. 462; Streichquartette von J. M. Kraus S. 463; Henzes Klaviersonate S. 463; Kreneks Harfensonate S. 463; *Das neue Buch*: Palestrina S. 463; Studien zur Orgelmusik S. 464; Zur Tonartenfrage S. 464; Aus der Singarbeit S. 465; Musikleben in Luzern S. 465; Cortot über Chopin S. 465; Offenbach S. 465; Ein amerikanischer Dirigent S. 466; Aus der Welt der Oper S. 466; Eine französische Enzyklopädie S. 466; Mozart-Dokumente S. 467; Regers Harmonik S. 467; *Zeitschriftenspiegel*: Wir notieren S. 467.

MUSICA-NACHRICHT 468

MUSICA-BILDER

Titelbild: Johann Friedrich Luck: Laute spielender Kavalier mit Dame, Frankenthaler Porzellan, Kurpfälzisches Museum Heidelberg. Foto: Sturm.

Tafeln: 25: Martin Ritter: Probe n. S. 414; Martin Ritter: Abend v. S. 415.

Abbildungen im Text: Killmayers „Tragedia di Orfeo“ in München S. 426; Tschaikowskys „Schwanensee“ in München S. 427; Weills „Der weite Weg“ in Nürnberg S. 428; Schmidts „Toccata“ in Nürnberg S. 429; Lorin Maazel S. 437; Burkhardts „Schwarze Spinne“ in Kassel S. 439; Fortners „Bluthochzeit“ in Stuttgart S. 442; Brittens „Somernachts-traum“ in Mailand S. 446; Pizettis „Der silberne Schuh“ in Mailand S. 447; Mozarts „Ascanio in Alba“ in Bern S. 449; Puccinis „Turandot“ in New York S. 450; Helmuth Osthoff S. 455; Neue Musiker-Briefmarken S. 460.

ERSCHEINUNGSWEISE: „Musica“, vereinigt mit der ehemaligen „Neuen Musikzeitschrift“, erscheint zusammen mit der Zweimonatsschrift „musica schallplatte“ jährlich in 12 Hefen.

SCHRIFTFLEITUNG: Dr. Günter Hauswald. Alle Einsendungen, die den Inhalt betreffen, sind zu richten an die Schriftleitung „Musica“ bzw. „musica schallplatte“, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 29–37, Tel. 2891–93. Nicht bestellte Manuskripte werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt.

VERLAG: Bärenreiter Kassel, Basel, London, New York

BEZUG: „Musica“ kann durch den Buch- und Musikhandel oder unmittelbar vom Verlag bezogen werden. Preis für die Deutsche Bundesrepublik und alle übrigen Länder mit Ausnahme der Deutschen Demokratischen Republik und der Schweiz jährlich DM 18.–, halbjährlich DM 9.– zuzüglich Zustellgebühren. Einzelheft DM 1.80, Doppelheft DM 3.60 Bezugspreis für die Deutsche Demokratische Republik DM 21.60, Bezugspreis für die Schweiz sfr. 19.90 zuzüglich Porto.

ANZEIGEN: Annahme durch den Bärenreiter-Verlag, Werbeabteilung, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 29–37, Telefon 2891–93. Anzeigentarif auf Verlangen.

Bärenreiter-Druck Kassel

Teilaufgaben dieses Heftes liegen folgende Prospekte bei: Berliner Festwochen 1961 / Kasseler Musiktage 1961.

Antonin Dvorak

Gesamtausgabe

Serie IV

Kammermusik für Streicher

Kritische Gesamtausgabe nach dem Manuskript des Komponisten herausgegeben von der Dvorak-Gesellschaft bei Artia / Prag.

BAND 4		Stim- men kart.	Stud. Part. kart.
Terzette daraus einzeln:		DM	DM
Terzetto C dur für 2 Violinen und Viola	op. 74	3.–	1.60

BAND 6			
Streichquartette II daraus einzeln:			
a-moll	op. 16	7.60	5.60
d-moll	op. 34	7.60	3.–
Es-dur	op. 51	6.–	3.–
2 Walzer	op. 54 1+4	5.20	2.20
E-dur	op. 80	7.60	3.–
Quartettsatz F-dur (Fragment)			3.–

BAND 7			
Streichquartett II daraus einzeln:			
C-dur	op. 61	6.–	3.–
F-dur	op. 96	6.–	2.40
As-dur	op. 105	6.40	3.–
G-dur	op. 106	6.–	3.–
Zypressen			5.20

BAND 8			
Streichquintette, Streichsextett			
daraus einzeln:			
Quintett G-dur	op. 77	6.–	3.60
Quintett Es-dur	op. 97	7.20	4.–
Sextett As-dur	op. 48	15.–	in Kürze

BAND 1			
Werke für Violine und Klavier			
daraus einzeln:			DM
Romanze	op. 11		2.40
Ballade d-moll	op. 15	}	5.60
Nocturno H-dur	op. 40		
Mazurek	op. 49		2.60
Romantische Stücke	op. 75		3.–
Sonate F-dur	op. 57		4.–
Sonatine G-dur	op. 100		2.60

BAND 3			
Werke für Violoncello und Klavier II			
daraus einzeln:			
Walderruhe	op. 68/5		2.–
Rondo g-moll	op. 94		3.–

Alleinauslieferung für Bundesrepublik Deutschland, Schweiz, Holland, Dänemark, Schweden, Norwegen, Finnland, Island und Österreich

ALKOR-EDITION KASSEL

ZUPF- UND SCHLAGINSTRUMENTE

45 Basic Bongo Beats (Bongo Drum
Method) (engl.) DM 5.50
Dorn, W., Praktische Schule für Xylophon,
Marimbaphon und Glockenspiel (engl.) DM 8.—

GITARRE

Arai, Schule für Gitarre (engl.) DM 12.50
Roch, P., Moderne Gitarreschule nach
Tarrega (engl. franz.) Band I, II, III je DM 18.—
Villarino, Soleares DM 3.50

HARFE

Bach, Joh. Seb., Bourré aus Partita I
(Salzedo) DM 2.50
Beethoven, L. v., Adagio aus der Mond-
schein-Sonate (Salzedo) DM 2.50
Corelli, A., Giga (Salzedo) DM 2.50
Couperin, F., Sarabande (Salzedo) DM 2.50
Durand, P., Chaconne (Salzedo) DM 3.—
Gluck, W., Gavotte aus Armide (Salzedo)
DM 2.50
Grandjany, M., Kinderzeit DM 7.50
Lawrence - Salzedo, Die Kunst der Modu-
lation für Harfinisten, Organisten und
Pianisten DM 17.50
— Schule für Harfe (engl.) DM 17.50
Malotte, A. H., The Lord's Prayer DM 2.50

Mendelssohn, F., op. 9, No. 1, Frage: Ist
es wahr? (Sweet remembrance) DM 2.80
— Frühlingslied (Salzedo) DM 2.50
Niles, H., Der fröhliche Wanderer (I
wonder as I wander) (Salzedo) DM 2.80
Paret, B., Das erste Harfenbuch DM 6.50
Pescetti, Sonate c-Moll (Salzedo) DM 3.50
Rameau, J. Ph., Gavotte (Salzedo) DM 2.50
— Rigaudon (Salzedo) DM 2.80
— Tambourin (Salzedo) DM 2.80
Salzedo, C., Bolero DM 2.50
— Exercises für Anfänger und Fortge-
schrittene DM 3.50
— Gavotte DM 2.50
— Gesang in der Nacht DM 3.50
— Menuett DM 2.50
— Moderne Studien DM 18.—
— Polka DM 2.50
— Prelude fatidique DM 2.50
— Rumba DM 2.50
— Sequidilla DM 2.50
— Siciliana DM 2.50
— 12 tägliche Studien DM 7.50
— Tango DM 2.50
— Zephyrs (Fraicheur) (Frischer Wind) DM 2.50
Salzedo, C. Lucile, L., Die Kunst der
Modulation für Harfinisten DM 17.50
Schütze, In dem Garten DM 2.50

G. SCHIRMER, INC., NEW YORK

AUSLIEFERUNG: AUGUST SEITH,
MUSIK-GROSS-SORTIMENT, MÜNCHEN

NEUERSCHEINUNGEN

FRANCESCO GEMINIANI

Concerto grosso »La Follia«

nach Arcangelo Corellis op. V, Nr. 2

für Streichorchester und Basso continuo. Hrsg. von Walter Kolneder
Ed. Schott 4668 / Part. DM 6,— / Orchesterst. je DM 1.20 / Solost. je
DM 1.50

Der Schlußsatz der Violinsonate Corellis op. V Nr. 12, die berühmte
»La Follia«, liegt diesem Concerto grosso zugrunde, das als Chaconne
mit 24 Variationen angelegt ist.

Dem vierstimmigen Streichorchester mit Continuo steht ein konzertierendes Streichquartett gegenüber. Die vielfältigen, sich daraus ergebenden Besetzungsmöglichkeiten wurden in vollem Maße ausgeschöpft mit farbiger Registrierung, fein gesponnenem polyphonem Gewebe und virtuoser Entfaltung der konzertierenden Instrumente.

Solo- und Orchesterviola weichen nie voneinander ab, so daß das Werk bereits mit einer Viola aufgeführt werden kann.

HARALD GENZMER

Divertimento giocoso

für zwei Holzbläser und Streichorchester

Ed. Schott 4966 / Partitur DM 7.50 / 7 Stimmen je DM 1.—

Genzmer beherrscht die seltene Kunst, leichtspielbare Orchestermusik zu schreiben. Aus den begrenzten spieltechnischen Möglichkeiten aber holt er das Äußerste an klanglicher Wirkung und virtuoser Entfaltung heraus. Auf ein energisches Allegro, ein cantables Andante und ein tänzerisches Scherzo folgt ein stürmisches Vivace als mitreißender Abschluß.

Die konzertierenden Holzbläserstimmen (C''-F''' und G'-C''') können außer von Querflöten auch von Flöte und Oboe oder zwei Altblockflöten gespielt werden.

In der Reihe Antiqua

In der Reihe Concertino

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

DER APOLLINISCHE GEIST IN MOZARTS MUSIK

„Ich sehe im Geiste ein entzückendes Wesen, das mit einem melodischen Instinkt begabt ist, den Kopf, und vor allem die Seele, voll musikalischer Einfälle, ein Wesen, das nicht wagen wird, die dramatischen Regeln, die heute von allen Musikern anerkannt sind, zu übertreten, das mit dem schönsten Naturell einen Teil der harmonischen Reichtümer unserer jungen Athleten vereinigen wird.“ Diese Worte schrieb der Komponist Grétry in seinen 1797 erschienenen Memoiren. Ob sie auf Mozart gemünzt waren, kann mit Sicherheit nicht entschieden werden. Dem Stil der Äußerung nach wäre diese geradezu eine Prophezeiung, wenn man wie Romain Rolland annimmt¹, daß sich der französische Komponist der Bedeutung Mozarts um jene Zeit wahrscheinlich nicht bewußt war. Wie dem auch sein mag, Grétry gelang es, hier eine, man könnte fast sagen, moderne Vision des Typus von Mozarts schöpferischem Genius zu geben. Denn es ist gerade das Element des Maßhaltens und der Harmonie von Inhalt und Form im Künstlerischen, das Grétry betont, „das schönste Naturell“, das auch im Dramatischen die anerkannten Regeln niemals übertreten wird. Mit einem Wort, er erkannte als das höchste Gesetz in der Musik jenes apollinische Gleichgewicht, jene Annäherung an ein antik gesehenes Schönheitsideal, in dem Natur und Kunst, Realität und Idealität, Sinnliches und Geistiges wunderbar ausgewogen sind und in der höheren Kategorie der künstlerischen Gestaltung aufgehen.

Die bis ins 20. Jahrhundert erhalten gebliebene Formel des Genius der Grazie und eines unbeschwerten Lächelns, einer spielerischen Schönheit und formalen Sicherheit, dieses Bild eines hedonistisch gesehenen Mozart, ist ja längst schon einer mehr realistischen und psychologisch orientierten Beurteilung dieses wunderbarsten Musik-Genius gewichen. Der leidende und leidenschaftliche Mozart, der vom Tode gezeichnete Jüngling, der Mozart der dunklen Triebe und Abgründe der Seele, der vom Dämon der Nacht und des Todes heimgesuchte Schöpfer einer zeitlosen musikalischen Schönheit steht ja dem psychologisch orientierten 20. Jahrhundert viel näher. Es war dies eine der Wundergaben seines Genies, die Erlebnis-Kategorien des menschlichen Herzens in einer präzisen und ästhetisch ausgewogenen musikalischen Sprache zu formulieren, jener einzigartigen Mozartschen Musiksprache, in der jene Kategorien zu einem versöhnten und verklärten künstlerischen Sein gleichsam transzendiert werden. Was für alle große Kunst gilt, das vollzieht sich auch hier: was Mozart gibt, ist nicht das Erlebnis als solches, sondern eine geläuterte, durch das Fegefeuer einer geistigen und psychologischen Klärung hindurchgegangene visionäre Gestaltung. Ähnlich wie Bach und der späte Beethoven steht auch er über dem Erleben, und seine Musik wird zu einer reflektierenden Spiegelung der menschlichen Seele.

Mozarts Musiksprache ist das Ergebnis einer einzigartigen geistigen Konstellation gewesen. Nicht nur war er zweisprachig im linguistischen Sinne: seine Musik ebenso wie seine geistige und ästhetische Kultur bildeten die vollkommenste Manifestation jenes deutsch-italienischen Zusammenfließens, das sich im süddeutschen Kulturraum und besonders in Salzburg vollzieht und das im 18. Jahrhundert besonders fühlbar war. Die Schichtungen waren bei ihm so gelagert, daß sich das primär-volkshafte Erbe seiner Herkunft, das italienisch-süddeutsche Idiom klassischer Instrumentalmusik zusammen mit der Opera seria, der Opera buffa, dem deutschen Singspiel und der Opéra comique vermählte, um dann in den letzten Jahren durch

¹ Romain Rolland, *Meister der Musik*, I. Band, S. 246.

das Erlebnis Bachscher Spiritualität und Kontrapunktik eine abschließende Krönung zu finden. Viele fruchtbare Keime erscheinen so bei Mozart in einem beispiellos intensiven Assimilierungsprozeß gebunden. Daß sie der einzigartigen Organisation seines Genius gehorchten und in spezifischer Weise vitalisierend aufeinander wirkten, daß sie einander nicht im Wege standen, sondern sich gegenseitig vervollständigten und erfüllten, ist der besondere Glücksfall im Phänomen Mozart.

Genie ist einmal als das harmonische Zusammenwirken vielfältiger Einflüsse definiert worden. In dieser Formulierung liegt der Akzent im Quantitativen — sicherlich ein Punkt, der bei Mozart nicht zu übersehen ist, war er doch, nicht nur im Sinne seines Jahrhunderts, ein Weltbürger, als Mensch sowohl wie als Künstler. Freilich Mozarts Weltbürgertum ist in einem besonderen Maße durch den Geist der Aufklärung genährt worden: er ist gerade im richtigen Augenblick geboren worden, nicht zu früh und nicht zu spät, und so konnte er das letzte Glühen einer internationalen aristokratischen Kultur erleben, um gerade in dem Moment zu sterben, da neue eruptive Kräfte die bisherige kulturelle und gesellschaftliche Physiognomie Europas umwandelten. In seiner feinnervigen Vision hatte er das näherkommende Donnerrollen erkannt und künstlerisch gedeutet. In der Klavier-Phantasie in c-Moll (KV 475), im Klavierkonzert in d-Moll (KV 466), im Figaro, im Don Giovanni registrierte er die latenten Spannungen und Konflikte, und man hat ihn von diesem Gesichtspunkt aus oft als einen „Vorläufer der Romantik“ klassifiziert. Aber Mozart war zu sehr ein Eigener, um im strengen Sinn ein „Vorläufer“ zu sein. In ihm war eine Sublimierung feinsten Extrakte Gestalt geworden, der Geist Goethes und Voltaires, die nachdenkliche Herbheit österreichischer Volkskunst, die sinnliche Süße italienischer Kantilenen, die spirituelle Disziplin nordischer Polyphonie, eine Sublimierung, die, wiewohl zeitgebunden, ins Zeitlose und Ewig-Gültige ausstrahlte. Vielleicht war er, zeitpsychologisch gesehen, eine Verkörperung jenes kurzen euphoristischen Augenblicks in der Geschichte des 18. Jahrhunderts, da dem zu Ende gehenden *ancien régime* noch einmal in einem verzauberten Moment die Vision von Schönheit, Jugend und geistig-ästhetischer Vollendung gegeben war. Was ihn hierbei mit der Antike verband, war die Synthese von Leichtem und Seriösem in der Musik, jene edle und echte Popularität (so charakteristisch für die antike Kunst und das antike Drama im besonderen), eine Popularität, die dem 18. Jahrhundert noch zu eigen war, bevor sich im 19. Jahrhundert die Wege von ernster und leichter Musik unwiderruflich trennten.

Vielleicht sind Mozarts Serenität — jenes Leuchten, jene wissende Heiterkeit, jene selbstverständliche und natürliche Distinguiertheit seines Stils — aber auch sein „Wissen um den Tod“ — sein akutes Vertrautsein mit dem Tode und seine gelassene Bereitschaft, sich ihm anzuvertrauen — aus dem Unterbewußtsein seiner Epoche zu erklären. Wie er das Leben liebte und sich ihm in übermütigen Kapriolen und einem naiven Erstaunen hingab, so verstand er auch den Tod als eine dem Leben integrierende Qualität, gleichsam als eine höhere Ordnung des Lebens und eine letzte Läuterung. In dieser Läuterung des Todes sah er etwas Adeliges, etwas, das dem Begriff der Schönheit geheimnisvoll innewohnt. Seine Serenität ist, wie eine Ausstrahlung seines Lebensgefühls, das sozusagen beide Pole umschließt. Darum sind die höchsten Momente seiner Inspiration dem Todesgefühl häufig so nahe, sind seine besten Melodien, insbesondere auch die einfachen, volksliednahen, von einer einzigartigen sinnlich-spirituellen Schönheit und Gültigkeit. Wie er z. B. in dem Papageno-Liedchen „Ein Mädchen oder Weibchen“ eine Choralmelodie des Scandellus aus ihrer rationalistischen Ebenmäßigkeit zu einer musikalischen Geste von leichtherzig-schwebender Nachdenklichkeit verwandelt, wie diese Melodie nun sprüht und vibriert und sich naiv, kindlich gibt (besonders auch in ihrer Instrumentierung für Glockenspiel), wie ihre Gestalt nun etwas Unabänderliches





MARTIN RITTER · ABEND

und Endgültiges und dabei so Rührend-Menschliches empfängt — in all dem liegt das ganze Mysterium von Mozarts schöpferischem Genius beschlossen².

In einem seiner Briefe an den Vater hatte er einmal die berühmte Bemerkung gemacht, daß „die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt sein müssen, und die Musik auch in der schaudervollsten Lage das Ohr niemals beleidigen, sondern dabei vergnügen, folglich allezeit Musik bleiben muß.“ In diesem Satz liegt sein Bekenntnis zu jener geistig-sinnlichen Harmonie in der Kunst, von der sein Lebenswerk niemals abgewichen ist. Wie vielen „schaudervollen“ Situationen und Stimmungen hat Mozarts Musik doch Ausdruck gegeben! Denken wir an die d-Moll Passagen im Don Giovanni, an das drohend-düstere Menuett der g-Moll Symphonie (KV 550), an das harte, gespannte Menuett des d-Moll Streichquartetts (KV 421), an den ersten Satz des g-Moll Streichquintetts (KV 516)! Hat jemals ein Musiker das Pathos des Tragischen mit einer ähnlich leichtherzigen Geste gestaltet, wie es Mozart, ganz im Geiste Shakespeares, im Eröffnungssatz der g-Moll Symphonie tat, wenn er Leidenschaft und Schmerz in die Sprache der Opera buffa kleidet?

Hier liegt der Punkt, wo Mozart dem apollinischen Geist der Antike am nächsten kommt. Wie er Tragisches und Komisches in seinen Opern zu einer neuen Kunstgattung bindet, so verklärt er auch die Spannungen und Abgründe des Gefühls in so manchem seiner Instrumentalsätze zu einer gelösten Serenität.

Es ist aber nicht allein das Tragische, das Mozart apollinisch löst und gleichsam transfiguriert, auch das Komische und vor allem das Erotische wird von ihm in eine Sphäre von Schönheit und apollinischer Veredelung emporgehoben. Mit welcher Sicherheit des Geschmacks, mit welcher heiteren Diskretion und ironischen Weisheit sind die häufigen gewagten erotischen Situationen in Mozarts Opern gehandhabt! Als ein Künstler des 18. Jahrhunderts und Schöpfer komischer Opern hatte er sich mit der erotischen Episode in seinen Bühnenwerken immer wieder auseinanderzusetzen. Es besteht kein Zweifel darüber, daß ihm diese Nuance — im Figaro, im Don Giovanni, in *Così fan tutte*, in der Zauberflöte — temperamentsmäßig besonders nahe lag, war doch Mozarts weite Menschlichkeit neben dem Sublimen auch mit dem Animalischen reich gesegnet. In den Briefen an das Augsburger Bäsle und in den gepfeferten Kanons fand er wohl das notwendige Gleichgewicht, das ihm die Schöpfung seiner unvergänglichen Operngestalten in ihrer menschlichen und allzumenschlichen Wirklichkeit ermöglichte. Sein Erotizismus ist immer urpersönlich und niemals literarisch oder gar Selbstzweck. Aber seine Kultur und Lebensweisheit durchleuchtet das erotische Motiv, indem es ihm einen überzeitlichen Sinn und vor allem jene köstlich erwärmende Ironie der künstlerischen Sublimierung verleiht, die Mozarts Gestalten menschlich so vertraut macht.

In eine ähnliche Kategorie gehören auch die zahlreichen musikalischen Porträts, die er uns von seinen Operncharakteren und hauptsächlich von seinen Frauengestalten gibt. Ist jemals ein liebendes Frauenherz inniger, glühender und erfüllt von einer geradezu mystischen Feierlichkeit der Erwartung — „*Deh' vieni, non tardar*“ — musikalisch gezeichnet worden wie dasjenige Susannas, wenn diese am Schluß der Oper ihrer endgültigen Vereinigung mit Figaro entgegenieht? Wie hier in die pastorale Sechsstel-Bewegung die leicht drängende melodische Linie eingebaut ist, wie die Dreitaktgruppen der Melodie individuell profiliert sind, wie in ihnen Sehnsucht, Zartheit und ein zutiefst vibrierendes Entzücken beschlossen sind, und wie sich diese ondulierenden Gruppen in einem allmählichen emotionalen Crescendo und einer gleichzeitigen musikalisch-strukturellen Verdichtung zum Höhepunkt des „*Vieni, vieni!*“

² Es ist kein Zufall, daß diese Melodie im 19. Jahrhundert als Volkslied auftaucht, zusammen mit einem didaktisch moralisierenden Text („Üb' immer Treu' und Redlichkeit“).

ti vo' la fronte coronar di rose“ aufschwingen — dies ist in seiner Ausgewogenheit von Gefühl und Form, von Ausdruck und Stil schlechthin einzigartig.

Mozarts musikalische und überhaupt künstlerische Weisheit war ja geradezu unmeßbar. So umfassend war aber auch sein Wissen um die menschlichen Dinge. Er verstand es, wie verschiedenartig, widerstrebend und sich vielfach gegenseitig ergänzend die Impulse des Herzens sind, und wie aus solchen gleichsam mikrokosmischen Kräften und Gegenkräften die Ganzheit eines Gefühls oder einer Persönlichkeit erwächst. Im Reichtum seiner musikalischen Textur, die sich oft aus vielgestaltigen Fragmenten zusammensetzt, scheint sich dieses innere Wissen, im geheimnisvollen Schöpfungsakt sublimiert, künstlerisch zu spiegeln. Oft bauen sich seine Themen und musikalischen Perioden aus kurzen gegensätzlichen Motiven auf, die erst in ihrem Zusammenhang ihren vollen Sinn empfangen. Von einer solchen Magie ist z. B. die Exposition des langsamen Satzes der Haffner-Symphonie, wenn den ersten vier lyrischen Takten ausgelassene Buffo-Kapriolen in den ersten Geigen folgen, die von einer chromatisch gefärbten Dreitakt-Phrase der Oboen, Fagotte und Streicher abgelöst werden, um schließlich in einen fünftaktigen Nachsatz zu münden. Dies alles umschreibt, was man technisch einen Hauptsatz nennt. Ihm folgt das zitternde, schwebende zweite Thema.

Daß Mozart aus mehrfachen, sich gegenseitig ergänzenden Motiven musikalische Perioden schafft, die in ihrer Ganzheit musikalisch wie psychologisch völlig einheitlich sind, ist eine der feinsten apollinischen Gaben seines Genius. Wenn wir uns daran erinnern, daß er es liebt, die rollenden Kugeln des Billards zu betrachten, ihren Rhythmus, ihre Bewegungsdynamik sowie die Gesetzmäßigkeit ihrer Bahnen zu studieren, weil er in diesen Phänomenen Analogien zur Musik erkannte, so liegt in dieser geistigen Einstellung eine ihm selbst wohl unbewußte Affinität mit dem antiken Kunstgefühl. Die Griechen pflegten ihre Kunstphilosophie durch mathematische Gesetze zu unterbauen. Die antike Kunstästhetik, ob es sich nun um die Proportionen in der Architektur oder um die Maße des menschlichen Körpers oder um die Intervalle in der Musik (Pythagoras) handelte, beruht im wesentlichen auf Zahlenverhältnissen, und die Harmonie der Zahlen sowie die Symbolik geometrischer Formen erscheint hier zu einer Art mystischer Kunstreligion erhoben. Das Kräftespiel, das sich in dem ballistischen Vorgang des Billards entfaltete, und der balancierte Effekt eines naturhaften, jedoch kontrollierten Impulses —, liegen hier nicht, ins Musikalische übertragen, Übereinstimmungen vor mit der Disziplin thematischer Arbeit, mit der melodischen, harmonischen und rhythmischen Organisation kontrapunktischer Strukturen, wie sie uns in der Musik der Klassiker immer wieder begegnen?

„Ihr Griechen seid wie die Kinder“, sagt ein ägyptischer Priester in Platos Timaeus. „Ein Grieche wird niemals alt.“ Gilt dies nicht auch für Mozart? Für sein ewiges Staunen, seine tiefe und doch wissende Unschuld, sein heiteres Verstricktsein mit dem Leben, für seinen Glauben an das Schöne und seinen Genius des apollinischen Lächelns?

*

Die Tonkunst ist das wahre Element, woher alle Dichtungen entspringen und wohin sie zurückkehren.

JOHANN WÖLFGANG GOETHE

RICHARD VOGÉ

ÜBER DEN MISSBRAUCH DES TONBANDES

Immer wieder ist heutzutage der konzertierende Spieler genötigt, sich mit einer besonderen Art von Aufnahmeleidenschaft auseinanderzusetzen: nicht vom Publikum als Hörschaft ist die Rede, sondern von der Spezies der Tonbandliebhaber. Von interessierter Seite wurde erst kürzlich die öffentliche Diskussion um das Tonbandproblem wieder kräftig angeregt, doch faßt man dabei — soweit ich sehe — neben juristischen und wirtschaftlichen Gesichtspunkten die Möglichkeit einer spezifisch künstlerischen Perspektive kaum ins Auge. Freilich ist dem Musiker im Grunde um nichts weiter zu tun, als gute Musik möglichst gut zu machen. Er kann die Kunst nicht als bloßes Objekt von Interessenabgrenzungen zwischen Nutznießern sehen. Wiederum lebt er von ihr auch im alltäglichsten Sinne. Deshalb können ihm juristische und wirtschaftliche Gesichtspunkte nicht gleichgültig sein; darüber hinaus aber dürfte niemand so intensiv wie er von der totalen Bezogenheit seiner Existenz auf die Kunst her das Geistige der Problematik empfinden. So geht es im Nachfolgenden letztlich um Menschliches: um einen Anstoß, die Sache menschlich zu sehen und das eigene Handeln entsprechend einzurichten. Ich kann nur von meinem eigenen Erfahrungsbereich, dem kirchlichen, ausgehen. Da aber auch das, was in der Kirche geschieht, ein Stück öffentlichen Lebens ist, und es in dieser Hinsicht kein exemtes kirchliches Recht gibt, zum anderen die Kunst selbst wie die Existenz des Künstlers unteilbar ist und dafür die Höchstmaßstäbe im säkularen wie im kirchlichen Bereich gleich zu setzen sind, möchten Folgerungen vom Besonderen her ins Allgemeine wohl möglich sein.

Leider muß man derzeit häufig eine unverständige, ja mißbräuchliche Verwendung des Tonbandes feststellen. Es besteht geradezu eine Sucht nach Privataufnahmen ganzer Konzerte — oft unbekümmert sogar um das technische Ergebnis wie den musikalischen Wert, vor allem aber ohne Rücksicht auf die Verletzung von Belangen außerhalb der eigenen Person. Die fortschreitende technische Entwicklung wird die Lösung des geistigen Problems keineswegs erleichtern, vielmehr werden die Komplikationen zunehmen, wenn nicht an die Stelle bloß technisch laborierender Gedankenlosigkeit oder kraß egoistischer Zielsetzungen ein ordnender und respektierender Wille tritt. Solange und wo dies nicht der Fall ist, bleibt vom künstlerischen Standpunkt aus nur ein rundes „Nein“ möglich.

Ich darf ein Beispiel anführen: Man ist in der Stadt X. zu einem Konzert eingeladen. Kurz vor Beginn der Veranstaltung erscheint jemand — man kennt ihn nicht, er stellt sich auch nicht vor — auf der Orgelepore und beginnt, ein Mikrophon samt Bandgerät aufzubauen. Man fragt erstaunt, was das zu bedeuten habe, und erfährt, das Konzert solle mitgeschnitten werden. Neue Frage, wer die Erlaubnis gegeben habe; Antwort: das sei hier so üblich; man mache das bei solchen Veranstaltungen immer, zur Erinnerung — es sei ja auch nur eine „reine Privataufnahme“. Dritte Frage: „Haben Sie mich um Einverständnis gebeten?“ Wahheitsgemäß die Antwort: „Nein, aber ich dachte . . .“ Auf mein Bedenken, daß mir dies ganz und gar nicht passe, großes Erstaunen und schließlich die unsichere Gegenfrage, ob ich denn damit nicht einverstanden sei. Da ja nun die letzten Minuten vor einem Konzert nicht gerade für unerquickliche Auseinandersetzungen da sind, besteht keine andere Möglichkeit, als sich die Aufnahme energisch zu verbitten. Die Apparaturen werden also entfernt, das Konzert findet „unaufgenommen“ statt — die Partei der Tonbandliebhaber an diesem Orte aber verbleibt wahrscheinlich in völliger Verständnislosigkeit, wenn nicht gar in tiefem Groll.

Das ist schade, denn derartige Entgleisungen und daraus folgende Bitterkeiten sind eigentlich unnötig.

Untersuchen wir, um dem Handeln des in diesem Falle „feindlichen“ Partners gerecht zu werden, seine Beweggründe. Diese können verschiedener Art sein, und zwar praktisch untereinander verbunden. Ideell sind für den Amateur zu unterscheiden 1. subjektiver und 2. objektiver Impetus.

1. Der Amateur hat das Gerät zu persönlicher Freude angeschafft und meint, sofern dem technisch keine Hindernisse entgegenstehen, könne er damit nach freiem Belieben umgehen. Kann er das wirklich? Gleicht er nicht einem jungen Manne, welcher — glücklicher Besitzer einer Luftbüchse — Wald und Flur durchstreift, willens, alles abzuschießen, was seinem Rohre wert erscheint und was sich eben schießen läßt? Fragt sich nur, wie schnell dem fröhlichen Wilderer sein Wahn kuriert wird, indem nämlich Grundeigentümer und Jagdpächter wie auch die Forstbehörde und die Polizei, hinter allem eine fixierte Gesetzgebung, die nun vom mißvergnügten Betroffenen als kleinliche Normensetzung verstanden wird, gegen solches Ausleben vermeintlich absoluter persönlicher Freiheit einschreiten.

Im „Tonbandstreit“ wird bekanntlich versucht (vgl. „Die Zeit“, 19/1961), das Recht zu unbeschränkter privater Bandaufnahme aus den im Bonner Grundgesetz garantierten persönlichen Freiheiten herzuleiten. Bemerkenswert an solchem Versuch ist eigentlich nur das Maß von Egoismus und Unsachlichkeit im Rechtsdenken. Die Meinung, jede gesetzliche Beschränkung privater Aufnahmen stelle einen Eingriff des Staates in das Privatleben dar, ist mindestens falsch, wenn nicht sogar böseartig. In jedes Rechtsnehmen muß nun einmal auch der Wille zur Selbstbegrenzung eingeschlossen sein — und zwar gerade dann, wenn man den Begriff des Persönlichen (auch für den anderen Menschen) in vollem Werte gewahrt wissen will. Sowie das Handeln des einzelnen über die Privatsphäre hinausgreift, müssen vom Gesetzgeber her Normen vorhanden sein. Bei der Tonbandaufnahme eines Konzerts nun findet eine Aneignung fremden Gutes statt: 1. des Kunstwerks, das in vielen Fällen in bestimmten Rechtsschutzzusammenhängen steht, 2. der Leistung des Künstlers. Hinzutreten können Rechtszusammenhänge von der Lokalität und der Situation her. Diese Faktoren rechtsgrundsätzlich und praktikabel einander zuzuordnen, ist eine überaus komplizierte Aufgabe, um die der Gesetzgeber seit Jahren bemüht ist. Mit einem bloßen journalistischen Handstreich ist der Sache gar nicht beizukommen. So ist auch der einzelne Künstler schon juristisch oft überfordert, wenn man ihm leichthin ein Placet zu einer Bandaufnahme abnötigen will. Gerade aus der Tatsache, daß es sich um eine Privataufnahme handelt, resultiert eine Menge von Komplikationsmöglichkeiten. Wenn man mit einer Rundfunk- oder Schallplattengesellschaft einen Aufnahmevertrag abschließt, sind diese dafür verantwortlich, daß keine unlautere Verwendung stattfindet. Solche Sicherung ist bei einer Privataufnahme praktisch unmöglich. Freilich erstrebt der Tonbandamateur keine merkantile Ausnutzung des Objekts. Er will die Möglichkeit zu beliebigem Wiederabspielen, das heißt: zu intensivem Kennenlernen und Genießen eines Kunstwerks und seiner Interpretation haben. Mit diesem Positivum aber wird ihm zugleich das Negativum in die Hand geliefert:

- a) Verwendung des Tonbandes über die Privatsphäre hinaus. Der Fachmann etwa wird gern eine wertvolle Aufnahme einem Kollegenkreise zugänglich machen wollen.
- b) Die Möglichkeit falscher Auswertung — zum Schaden des Werkes wie der Interpretation. Sehr oft mißlingen Laienaufnahmen gerade von Orgelmusik; deren spezielle Klangmaterie in Verbindung mit raumakustischen Momenten stellt sogar den Industrieteams oft schwierige Aufgaben.

- c) Die Möglichkeit, eine Aufnahme willentlich zu verändern (Schnitte, Trickverfahren).
- d) Die Möglichkeit zu unkontrollierbarer Bandkopie.

Die Begründung zur Bundesgerichtlichen Entscheidung BGH Urt. vom 31. 5. 1960-I ZR 64/58, veröffentlicht in der Neuen Juristischen Wochenschrift Heft 45/1960, führt über den speziellen Prozeßgegenstand hinaus auf fünf Seiten Grundsätzliches über die persönlichkeitsrechtlichen Belange des Interpreten aus. Diese Fragen stellen sich ja auch beim privaten Mitschnitt im Konzert unmittelbar.

2. Der objektive Impetus des Tonbandamateurs (eine quasi dokumentarische Tendenz) kann sich richten auf den Besitz der Aufnahme im Sinne eines persönlichen Erinnerungsstücks, häufiger aber wird er bezogen sein auf die zum Vortrag gelangenden Musikwerke selbst. Damit aber scheint doch wohl eine Frontstellung zu Belangen des Autorenschutzrechts gegeben, wie sichtbar wird in dem langen Streit zwischen der GEMA und dem Zentralverband der Elektroindustrie. Ob und wie eine Gerichtsentscheidung möglich ist, die allen Interessen voll Genüge tut — als dritter Partner ideell beteiligt ist ja auch das Publikum im weitesten Sinne —, steht dahin. Mag nun auch für den Künstler beim privaten Mitschnitt die Frage der GEMA-Belange vielleicht nur mittelbar bestehen, so kann er doch seinen Entschluß im konkreten Falle immer nur besten Wissens nach derzeit geltenden Rechtssätzen einzurichten suchen. Daß diese in Wechselbeziehung zu den Gegebenheiten praktischen Lebens stehen und jeweils neu modifiziert werden können und müssen, wird kaum bezweifelt. Solange aber nicht vom Gesetzgeber her eine umfassende Neuregelung vorliegt oder soweit nicht höchstgerichtliche Entscheidungen eindeutige Schlüsse auf rechtsgemäßes Verhalten im Einzelfall zulassen, muß der Künstler von sich aus alles ablehnen, was möglicherweise Komplikationen für ihn oder andere herbeiführt. So erscheint denn bei sogenannten geschützten Werken die Duldung eines Mitschnitts in jedem Falle problematisch, ebenso bei Manuskriptaufführungen moderner Literatur. Mindestens im Hintergrund aber steht die heikle Frage auch bei Manuskriptaufführungen alter, etwa aus Archiven herausgezogener Handschriften. Zwar möchte man nicht die außerordentlich strenge Handhabung von Gewahrsamsrechten, wie sie im kunsthistorischen Bereich von Archiven und Museen ausgeübt wird, auf die musikalische Praxis übertragen wissen — einer fragwürdigen Freizügigkeit hingegen möchte man doch auch nicht das Tor geöffnet sehen.

Nun wird unter Kirchenmusikern bisweilen die Frage gestellt, ob nicht eine Möglichkeit gesetzlicher Regelung zu finden sei in einem Analogieverfahren zu den Pauschalverträgen, die zwischen der GEMA und der Kirche als musikalisch praktizierendem Partner für Aufführungen im Gottesdienst bestehen. Dies erscheint nicht angängig. Zunächst ist zu bedenken, daß es zwar eine Kirchenmusik, nicht aber eine Tonbandmusik *per se* gibt. Man kann wohl Klangphänomene allgemeinsten Art (Geräusche, Naturstimmen) aufnehmen und sogar als Schallplatte für Studienzwecke oder zur Weiterverwertung in anderem Rahmen auf den Markt bringen; dahin müßte wohl auch noch die reine Schallaufnahme von Kirchenglocken gerechnet werden. Sowie aber Musik im eigentlichen Sinne gemacht wird, ist die Ebene physikalischer Anonymität verlassen; dann ist eine originale Leistung gegeben und damit auch der individuelle Wertungsanspruch. Dies gilt, um nur ein Beispiel zu nennen, auch für die nur überbrückend gemeinte orgelmusikalische Improvisation im Rahmen eines liturgischen Aktes. Zweifellos will auch die praktisch nahe am nur Geräuschhaften stehende Improvisation eigentlich mehr. Bloß drastisch psychologisch gezielte Klangphänomene sind gerade im Gottesdienst unmöglich. Irgendeine Bestimmtheit, die von sich aus formale Forderungen an den Improvisierenden stellt, wird praktisch immer gegeben sein. Diese Aufgabe kann zwar von ihm entweder nicht

gesehen, nicht genügend beachtet oder schlecht bewältigt werden, vorhanden ist sie, mindestens als Möglichkeit, in der Sache selbst. Faktisch verdankt die Kirchenmusik schlechthin ihre Entstehung dem Gottesdienst als solchem — und zwar permanent — und findet darin ihre Sinnsetzung. Das schließt nicht aus, daß heute wie zu früheren Zeiten bestimmte Musikwerke im speziellen liturgischen Rahmen nicht oder kaum aufführbar sind oder waren. Soweit aber dieser in Betracht kommt, ist es nur sinnvoll, wenn Aufführungserschwerungen wirtschaftlicher Art ausgeräumt werden. Dies haben die erwähnten Pauschalregelungen im Sinn. Eben darum können andererseits die Aufführungen geschützter Werke in regulären Konzerten nicht unter diese Verträge fallen. Derartige Veranstaltungen womöglich nur deshalb eintrittsfrei zu machen oder mit einem Minimum an liturgischer Verbrämung zu versehen, um Abgabefreiheit zu erlangen, müßte juristisch wie moralisch überhaupt zwielichtig erscheinen. Darin ließe sich nur ein Erweis beklagenswerter Armseligkeit — nicht nur wirtschaftlicher, sondern auch geistiger Art — sehen; eine Rechtfertigung dafür ist nicht zu finden. Im übrigen kann für die Pauschalverträge über den momentanen Akt des Gottesdienstes hinaus gar keine Zielsetzung bestehen. Diese aber erstrebt gerade die Tonbandaufnahme. Deshalb muß sogar der Mitschnitt eines geschützten Werkes im Gottesdienst unrechtmäßig erscheinen.

3. Schließlich aber hat der Künstler von der Kunst her, welcher er dient, sowie von seiner eigenen Person her einiges zu sagen. Wieweit er selbst juristisch gebunden sein kann (Impressariatsvereinbarungen, Schallplattenverträge) soll nicht erörtert werden. Es geht vielmehr um eine recht eigentlich moralische Perspektive.

Zunächst muß er großes Unbehagen darüber bekunden, daß überhaupt die Neigung besteht, die Frage von Bandaufnahmen wesentlich als Problem technischer Durchführbarkeit zu betrachten. Zumal im Bereich der Kirche wirkt sich solche Neigung fatal aus. Man darf sicher sein, daß derselbe Liebhaber, der dort bedenkenlos eine Aufnahme erstrebt, in einem öffentlichen Saalkonzert nicht einmal den Versuch dazu ins Auge faßt. Hier nämlich respektiert er ohne weiteres die Rechtsbelange von Hausherrn und Veranstaltern, zudem fürchtet er die Reaktionen eines Publikums, das nicht geneigt ist, sich von Zielsetzungen eines einzelnen über das Konzert hinaus stören zu lassen. In der Kirche aber setzt er höchst naiv wohl Ungenauigkeit im Rechtsdenken voraus und beschwört zum Zwecke der Rechtfertigung vor sich und anderen womöglich zu dem guten Geist solidarischer Kunstliebe noch die christliche Brüderlichkeit. Wenn dazu noch die Möglichkeit gegeben erscheint, das Aufnahmegerät kaschiert zu placieren, glaubt er nur zu gern alles in Ordnung. Daß durch ungünstige Mikrofonstellung Aufnahmen häufig schon technisch eine starke Minderung erfahren, ja musikalisch fast wertlos werden, scheint ihn wenig zu kümmern. Ein musikalisches Dokument jedenfalls, wie erstrebt, gewinnt der Amateur auf diese Weise nie. Es verhält sich da ähnlich wie mit dem Übertreten des Fotografiervverbots, das in vielen herrlichen Kirchen besteht. Meist wird man in solchem Falle Bilder, von Berufsfotografen unter besseren Voraussetzungen hergestellt, kaufen können. Was den Fotoamateur dennoch manchmal zur Übertretung des Verbots reizen mag, ist meistens dummer oder blinder Ehrgeiz oder aber — *horribile dictu* — schäbigste Sparsucht. Wird wohl nicht auch bisweilen im Tonband eine Möglichkeit gesehen, in den Besitz eines Musikwerkes zu noch geringerem Preise zu kommen, als es die ohnehin billige Schallplatte ermöglicht?

Unterstellen wir nun, daß der Amateur mit Duldung oder sogar mit Willen von örtlichen kirchlichen Personen aufzunehmen beabsichtige, so daß Hausrechtsvorbehalte entfallen, so bleibt doch immer noch die Einwilligung des Künstlers selbst unumgänglich. Zwar wird der Fall glatten Rechtsbruchs — das Dokumentieren eines Spielverlaufs durch das Mittel der Aufnahme ohne Zustimmung des Betroffenen — selten eintreten. Häufig aber wird versucht,

den Künstler kurzfristig — mit gutem Zureden — zur Einwilligung zu veranlassen. Ob beabsichtigt oder nicht: man bringt ihn in eine gewisse moralische Zwangslage. Abgesehen davon, daß derartige Absprachen aus dem Augenblick heraus in jeder seriösen Verhandlung unüblich sind, dürfte die Kenntnis der praktischen Bedingungen, zu denen innerhalb der Kirche nicht nur Gruppenmitwirkungen (Mitspielen im Orchester), sondern auch solistische Konzerte oft zustande kommen, von Belang sein.

Es ist allgemeine Erfahrung, daß derzeit mit künstlerischen oder wissenschaftlichen Leistungen nicht von ferne das an materiellem Ertrag zu erzielen ist, was Technik und Wirtschaft Personen gleicher Fachqualifikation bieten. Bis zu einem gewissen Grade muß das der Künstler wohl auf sich nehmen. Wem nicht ein gut Teil seines Lohnes in der Sache selbst liegt, der sollte besser seine Berufswahl anders getroffen haben. Gewisse ökonomische Minimalwerte indessen sollten auch in den Bereichen von Kunst und Wissenschaft nicht unterschritten werden. Wird aber dies als billig anerkannt, dann darf es schon betrüben, daß ausgerechnet auf dem Felde kirchlicher Kunstausübung, wo zu Recht die Höhe geistiger Maßstäbe unterstrichen ist, der Geist mit einer Dürftigkeit honoriert wird, die in anderen Kunstgebieten ihresgleichen suchen kann. Freilich gibt es Pfarrer und Kirchenmusiker, die nur zu gern der *Musica sacra* ein reiches Feld schaffen möchten, auch über den Gottesdienst selbst hinaus, denen deshalb die Unzulänglichkeit ihrer Wirtschaftsmittel ehrlichen Kummer bereitet. Indessen liegen auch dort, wie so oft, Erkenntnis und Verfügungsmacht durchaus nicht immer bei derselben Person. Einem unterdurchschnittlich geringen Honorarniveau stehen nun für den reisenden Orgelsolisten Grundunkosten gegenüber, die höher als die der Kollegen im säkularen Bereich sind. Er braucht, zumal wenn es sich um Wiedergabe diffiziler Werke auf umständlich zu traktierenden Instrumenten handelt, ungewöhnlich lange Vorbereitungszeiten am Orte, dazu womöglich Hilfskräfte. Daraus ergibt sich nicht selten eine nur geringe Rentabilität. Nun möchte man im einzelnen Falle das aus ideellen Gründen noch gern hinnehmen, wenn dann nicht plötzlich der naive Anspruch aufträte, man solle nun auch noch — natürlich gratis — eine Tonbandaufnahme zulassen. Da ist die Grenze der Zumutbarkeit zweifellos überschritten.

Indessen kann der finanzielle Gesichtspunkt nicht der einzige und gewiß nicht der ausschlaggebende sein. Selbst wenn für die Aufnahme ein angemessenes Zusatzhonorar angeboten wird, muß es dem Künstler immer noch freistehen, sich dem zu versagen. Nicht selten aber trifft er damit statt auf den selbstverständlich gebotenen Respekt vor seiner freien Entscheidung auf völlige Verständnislosigkeit. Es fällt dem Laien offenbar nicht leicht zu begreifen, daß ein Konzert und eine Aufnahme nicht unbedingt dasselbe sind für einen Künstler. Man sage nicht, das Spielen im Konzert sei die ohnehin abgesprochene Leistung, ein Mitschnitt fordere praktisch keine Mehrleistung. Das stimmt nicht. Manchen Künstlern mag einerlei sein oder scheinen, ob sie Konzert oder Aufnahme spielen — es gibt auch andere, und es sind hochberühmte Namen dabei. Für diese sensiblere Kategorie ist je nach der Aufgabe die Spiel-einstellung im voraus verschieden. Für sie kann es zu einer Frage der Gewissenhaftigkeit ihrem Publikum gegenüber werden, ob sie einen Mitschnitt dulden. Das bloße Wissen darum kann einen solchen Künstler im Konzert um so mehr stören, als er sich von vornherein über die Unzulänglichkeit der angewandten technischen Mittel klar ist. Er kann, wenn überhaupt, nur eine von ihm voll autorisierbare Aufnahme wünschen. Wer nun argumentieren wollte, dann sei ja auch der Mitschnitt durch eine Rundfunk- oder Schallplattengesellschaft grundsätzlich fragwürdig, der sollte sich, wenn schon ihm von künstlerischer Wesenheit nichts einsehbar ist, doch über die praktischen Verfahren der Industrie orientieren. Wohl kann in einem Vertrag der Passus enthalten sein, daß die Gesellschaft die Erbringung der Aufnahme in einem öffentlichen Konzert verlangen darf. Zunächst aber steht es ja dem Künstler frei,

ob er diesem Wortlaut zustimmen will. Zum zweiten: Wenn beim Mitschnitt im öffentlichen Konzert durch irgendwelche Störungsfaktoren der Wert der Aufnahme gemindert werden sollte, wird die Aufnahmeleitung schon im eigenen Interesse eine Zweitaufnahme veranstalten. Gemeinhin werden sogenannte Life-Aufnahmen gar nicht unbedingt gern für Dauerverwertung vorgesehen. Die aufnehmende Gesellschaft muß für ihre Zwecke das spezifische Optimum vom Künstler wünschen: eine Aufnahme möglichst objektivierter Qualität unter Ausschaltung bloßer Zufälligkeiten. Damit ist vielleicht eine Tendenz zur Konserve gegeben, gewonnen wird ein hohes Maß von Sicherheit. Ein Konzert hingegen hat seinen spezifischen Reiz, sein Risiko wie seine Chancen, in der Einmaligkeit. Es ist vom Künstler her wohlgerichteter Kontakt auf eine ganz bestimmte Hörschaft in ganz bestimmter Situation. Ein Konzert kann sogar trotz momentaner Unzulänglichkeiten als Ganzes eine ausgezeichnete Wirkung haben, und um eben dieses einmalig Lebendige muß es dem Künstler eigentlich immer wieder gehen. Es erscheint ganz und gar nicht überflüssig, dem Publikum immer wieder einmal ins Gedächtnis zu bringen, daß auch Künstler Menschen sind, sogar solche Spieler, die mit dem fragwürdigen Nimbus absoluter Perfektion umgeben erscheinen. Spielen ist — und das in um so höherem Grade, als ein Spieler in sich nicht das menschliche Element von der technisch-reproduzierenden Fähigkeit scheidet — ein Stück Leben; das Leben aber vollzieht sich nie mit der Vorausberechenbarkeit einer Maschine.

So möchte man denn auch dem verständigen Tonbandliebhaber, auf Einsicht hoffend, sagen, daß er, statt einem überzogenen technischen Anspruch zu frönen, doch lieber im Konzert von Herzen zuhören solle. Wer einmal, und liege es lange zurück, ein schönes Konzert Cortots, Fischers oder Furtwänglers hat erleben können, weiß, daß der Prozeß des Bewahrens von solchen besonderen Stunden des Lebens in ganz anderer Weise vor sich geht, als man ihn durch immer erneutes Abspielen eines Tonbandes erreichen kann. Das aufs Wesentliche verdichtende Erinnern ist eine zutiefst menschliche Fähigkeit; das bloß technische Mittel hingegen kann nicht mehr als Details reproduzieren, und zwar unter Umständen sogar hinderlich jenem unbewußten Abklärungsvorgang der Seele. Diese lebt in Wahrheit nie von einer bloß äußerlichen Wirklichkeit, sondern immer von jener, die sie selbst wertend und bewahrend miterschafft und die deswegen um nichts weniger wirklich ist. Nicht, was man schwarz auf weiß besitzt und also getrost nach Hause tragen kann, ist deshalb schon wesentlich zu eigen — und genauso unzulänglich wie das Papier ist die Magnetfolie.

So ist die Fragestellung um das keineswegs gering zu achtende Mittel des Tonbandes letztlich eine menschliche: Man hat erhebliche Möglichkeiten in der Hand. Was aber fängt man mit ihnen an? Man sollte lernen, in geistiger Überlegenheit damit umzugehen, das heißt: nur rechtlich sauber und künstlerisch einwandfrei, also menschlich. Diesem Anspruch gegenüber darf keinerlei lächerliche Technomanie statthaben. Kunst kann nur Kunst sein und bleiben, wenn sie als das gesehen wird, was sie ihrem Wesen nach ist: Menschliches für Menschen. Der Künstler erreicht seine höchste Würde immer nur, wenn er die Ausübung seiner Kunst als menschliche Aufgabe ansieht. Was wäre er wert, wenn er nicht mit Nachdruck für ihre Reinhaltung eintreten wollte?

*

Das Talent arbeitet, das Genie schafft.

ROBERT SCHUMANN

ORPHEUS ALS OPERNTHEMA

Bereits die ersten Opernkomponisten dramatisierten die antike Sagengestalt des Orpheus, der durch seinen Gesang die Götter der Unterwelt dazu bewegt, ihm seine durch den Tod entrissene Gemahlin Eurydike zurückzugeben. Die szenische Darstellung dieses Stoffes ermöglichte Affektausdruck und starke Kontraste, die für die Bestrebungen der frühen Oper besonders geeignet waren. Als dramatisches Vorbild hatte man Polizianos Drama „Orfeo“ (1472), das von Ottavio Rinuccini in „L'Euridice“ selbständig umgestaltet wurde. Für die erste Aufführung dieser Oper zur Hochzeit von Maria de Medici mit König Heinrich IV. von Frankreich im Palazzo Pitti zu Florenz 1600 hatte Jacopo Peri den größeren Teil in Musik gesetzt, Giulio Caccini einige Arien und Chöre beigesteuert. Beide Komponisten vollendeten später ihre eigenen Fassungen. Alessandro Striggio, der Librettist von Monteverdis „La favola d'Orfeo“ (Mantua 1607) führte das Motiv des Umwendens des Orpheus beim Gang aus der Unterwelt und den dadurch hervorgerufenen erneuten Verlust der Eurydike aus Vergil ein und ließ Orpheus am Schluß durch Apollo zur Unsterblichkeit in den Himmel geleitet werden. In dem Bestreben, das antike Drama mit modernen Mitteln neu zu schaffen, verwendeten diese ersten Komponisten vorwiegend ariose Rezitative, deren uns heute etwas nüchtern erscheinende Notierung durch improvisierte „Verzierungen“ (Vorhalte, Akzente, Verschleifungen) ausdruckssteigernde Wirkungen erhielt. Dies gilt auch für Monteverdis „Orfeo“, dessen zahlreiche moderne Aufführungen diese notwendigen Ergänzungen bisher vielfach leider außer acht ließen. Monteverdi gab dem Stoff starke Bühnenwirkung durch Gegenüberstellung lyrischer und dramatischer Rezitative, durch neuartige Instrumentierung, virtuose Gesangkunst und farbige Orchesterzwischenspiele.

Der zweite Teil der Orpheussage, Verzicht des Orpheus auf alle Liebe nach dem Verlust der Eurydike und seine Tötung durch die Mänaden wurde wenig später von Stefano Landi und seinem Librettisten Alessandro Matthei in „La morte d'Orfeo“ (Rom 1619) behandelt. In das Werk, das als „Tragicomedia“ bezeichnet ist, wurden heitere Szenen, vor allem in der Figur des Charon, eingeführt, auch Götter wie Merkur, Tetis, Aurora. Francesco Buti gab der Sage dann die Form eines Intrigenspiels zwischen Venus und Juno; er führte die Figur des Hirten Aristeo als Nebenbuhler des Orpheus (ebenfalls von Vergil) ein; sein Text wurde mit der Musik von Luigi Rossi vor allem in einer französischen Fassung bekannt: „Le mariage d'Orphée et d'Euridice“ (Paris 1647), der ersten in Paris aufgeführten Oper überhaupt¹. Der Venezianer Aurelio Aurelij behielt in „L'Orfeo“ (Venedig 1673) nicht nur Aristeo bei, sondern gab diesem auch noch eine frei erfundene Geliebte Autonoe; der Stoff wurde hier zu einer barocken „Tragikomödie der Eifersucht“, in der Orpheus aus Eifersucht Eurydike erstechen will und in die komische und groteske Stottererszenen eingeflochten sind. Die Musik von Antonio Sartorio, einem der bedeutendsten Komponisten Venedigs zu jener Zeit, ist erhalten².

In Deutschland hatte Heinrich Schütz ein (nicht erhaltenes) Ballett „Orpheus und Euridice“ (Dresden 1638) verfaßt. Am Ende des Jahrhunderts schrieb Friedrich Christian Bressand eine zweiteilige Orpheus-Oper, die 1698 und 1699 in Braunschweig, dann 1702 in Hamburg mit Musik von Reinhard Keiser aufgeführt wurde: „Die sterbende Euridice oder Orpheus

¹ Hugo Goldschmidt hat die Opern von Landi und Rossi beschrieben und Proben daraus mitgeteilt in: Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert. Leipzig 1901.

² Vgl. Hellmuth Christian Wolff: Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Berlin 1937.

Erster Teil“ und „Die verwandelte Leyer des Orpheus“; beide Teile gelangten zusammengefaßt an einem Abend als „Orpheus in Thracien“ Hamburg 1709 zur Wiedergabe (auch mit dem Titel „Die bisz in und nach dem Todt unerhörte Treue des Orpheus“). Für die Wiederholungen in Braunschweig 1727 scheint G. C. *Schürmann* eine neue Musik geschrieben zu haben. Bressand hat in diesem Werk die bisherigen italienischen Dramatisierungen zusammengefaßt und durch reizvolle Einlagen (z. B. ein Ballett der Bienen) bereichert³. Die Musik Keisers ist nicht erhalten, genau so wenig wie G. Ph. *Telemanns* Orpheus-Oper, deren Text z. T. aus italienischen und französischen Libretti frei zusammengestellt worden war. Auf italienische Texte schrieben Georg Christoph *Wagenseil* (Wien 1750) und Carl Heinrich *Graun* (Berlin 1752) ihre Opern, auch Christoph Willibald *Gluck* (Wien 1762), dessen Text von Raniero de' *Calzabigi* durch seine Reformbestrebungen besonders bekannt wurde. Das Schwergewicht wurde hier wieder auf die beiden Hauptpersonen gelegt, die Nebenfiguren ausgeschaltet, dem Text eine gesteigerte dichterische und psychologische Ausdeutung verliehen, auch den Chören wieder eine bedeutsame Aufgabe, nicht zuletzt in einem symmetrischen, klassizistischen Stil zugewiesen. Arien und Koloraturen wurden von Gluck zugunsten eines vom Orchester begleiteten Rezitativs beseitigt. Für Paris wurde von Gluck 1774 eine weitgehende Neukomposition des Werkes vorgenommen, die auf das Melos der französischen Sprache größte Rücksicht nahm und auch dem Ballett einen größeren Platz einräumte (so in der großen „Chaconne“ am Schluß). Auch Joseph *Haydn* hat eine große, vollständig erhaltene Orpheus-Oper in vier Akten geschrieben, das letzte seiner dramatischen Werke, das bis heute unaufgeführt blieb. Der Titel „L'anima del filosofo“ deutet auf die Eigenart dieses Textes (des sonst unbekannten Badini) hin — Orpheus sucht seinen Trost in der Philosophie und scheidet freiwillig aus dem Leben, indem er, wie Sokrates, einen Giftbecher trinkt⁴.

Bereits im 17. Jahrhundert wurden die Orpheus-Opern verspottet und parodiert, seit *Regnards* „La Descente de Mezzetin aux Enfers“ (Paris 1689) wurden vor allem in Frankreich solche Werke geschaffen, insbesondere nach der Oper von Gluck. Der große Erfolg des auch heute noch häufig aufgeführten „Orphée aux enfers“ (Paris 1858) von Jacques *Offenbach* ist darauf zurückzuführen, daß man mit dieser Operette die alte Oper klassischen Stils überhaupt verspottete — bezeichnenderweise wurde im 19. Jahrhundert überhaupt keine ernste Behandlung des Orpheus-Themas auf der Opernbühne versucht. Erst das 20. Jahrhundert setzte sich wieder mit diesem Stoff auseinander und gab ihm neue Deutungen. Darius *Milhaud* (und sein Textdichter Armand *Lunel*) stellten in „Les malheurs d'Orphée“ (Brüssel 1924) die Titelfigur nicht als Helden, sondern als kleinen Heilpraktiker dar, der mit Tieren des Waldes zusammen lebt. Euridice, eine Zigeunerin, wird von ihren Verwandten wegen des Zusammenlebens mit Orpheus verfolgt und stirbt. Orpheus folgt ihr gern in den Tod. Milhaud gab dem Werk die Form einer zurückhaltenden, polyphon behandelten Kammeroper. Ernst *Krenek* legte seiner Oper „Orpheus und Eurydike“ (Wien 1925) einen Text des bekannten Malers Oskar *Kokoschka* zugrunde, der eine psychoanalytische Deutung der Liebe des Orpheus als Haß gab; Orpheus wird hier von Eurydike erwürgt. Grausige Visionen lassen farbige, teilweise recht unverständliche und undramatische Bilder vorüberziehen, die durch die im Nachspiel auftretende Figur der Psyche mit einer freundlicheren Deutung der Liebe abgeschlossen werden. An die Grundform der antiken Sage knüpfte Igor *Strawinsky* in seinem Orpheus-Ballett an, das er mit G. *Balançhine* zusammen schuf (New York 1948). Die Handlung wird auf ein Minimum reduziert, unter den wenigen Personen ist der Todesengel zu nennen, der Orpheus in die Unterwelt geleitet und der antiken Vorstellungen ent-

³ Vgl. Hellmuth Christian Wolff: Die Barockoper in Hamburg. Wolfenbüttel 1957, Band 1, Seite 183 f.

⁴ Vgl. Hellmuth Wirth: Joseph Haydn als Dramatiker. Wolfenbüttel-Berlin 1940.

nommen wurde. Für die aus einzelnen Nummern bestehende Musik wählte Strawinsky eine durchsichtige Polyphonie von schlichter Zurückhaltung, wobei er Monteverdis Orchester-Zwischenspielen Anregungen verdankte. Im gleichen Jahre 1948 und unabhängig von Strawinsky behandelte ich in der Oper „Der Tod Orpheus“ das nach dem zweiten Weltkrieg besonders bedeutsame Todesproblem, indem ich Orpheus durch das Todeserlebnis mit Eurydike eine Wandlung vom Anhänger des Gottes Dionysos (als Symbol des bloßen Lebens, der Naturkräfte, der Ekstase) zu einem Verehrer Apollos, des Vertreters des Maßes, der Ordnung und der Klarheit, werden ließ. Moderne Figuren werden herangezogen, so ein Arzt, der sich mit einem Chor der Toten über Fragen des Todes unterhält. Erwähnt seien auch G. Fr. Malipieros Trilogie „L'Orfeide“ (Paris 1920), deren erster Teil die Orpheus-Sage behandelt, ferner Alfred Casellas Bühnenmusik zu dem alten Text von Poliziano.

Durch J. Cocteau's „Orphée“-Film (1951, mit der Musik von George Auric) wurde der in Brasilien gedrehte Musikfilm „Orfeo negro“ (1958) angeregt, der die Orpheussage in das Milieu der heutigen Negervororte von Rio de Janeiro versetzt und Bilder des Karnevals unter Verwendung folkloristischer Szenen und Musik (so einer indianischen Geisterbeschwörung) wiedergibt. So findet die alte Orpheus-Sage heute wieder ein gesteigertes Interesse, das weit über eine historische Wiederbelebung hinausgeht und aktuelle Probleme zu behandeln weiß⁵.

⁵ Eine vollständige Aufzählung sämtlicher Orpheus-Opern wird von mir in dem Artikel „Orpheus“ in MGG gegeben.

*

Die beste Zeit, eine Ouvertüre zu komponieren

Wartet bis zum Abend vor dem Tag der Aufführung. Nichts regt die Eingebung mehr an als die Notwendigkeit: die Gegenwart eines Kopisten, der auf eure Arbeit wartet, und das Drängen eines geängstigten Impresarios, der sich die Haare in Büscheln ausrauft. Zu meiner Zeit hatten in Italien alle Impresarii mit 30 Jahren eine Glatze. Das Vorspiel zu „Othello“ habe ich in einem kleinen Zimmer des Palastes Barbaja komponiert, wo der kahlköpfigste und wildeste aller Direktoren mich nur mit einer Schüssel Makkaroni und unter der Drohung, mich nicht eher aus dem Zimmer herauszulassen, bis ich die letzte Note geschrieben hätte, gewaltsam eingeschlossen hatte. Das Vorspiel zur „Diebischen Elster“ habe ich am Tag der Uraufführung unter dem Dach der Scala geschrieben, wo mich der Direktor gefangengesetzt hatte. Ich wurde von vier Maschinisten bewacht, die die Anweisung hatten, meinen Originaltext Blatt für Blatt den Kopisten aus dem Fenster zuzuwerfen, die ihn unten zur Abschrift erwarteten. Falls das Notenpapier ausbleiben sollte, hatten sie die Anweisung, mich selbst aus dem Fenster zu werfen.

GIOACCHINO ANTONIO ROSSINI

MUSICA-BERICHT

EUROPÄISCHE FESTSPIELE 1961

Wieder hat ein Festspielsommer begonnen, der vielgestaltige Eindrücke vermittelt. Im europäischen Raum haben sich dabei gewisse Zentren herausgebildet, die durch ihre Tradition berufen sind, festliche Musik zu vermitteln. Der Bogen spannt sich dabei von Dänemark bis nach Frankreich; Österreich und die Tschechoslowakei sind gleichermaßen vertreten. Nachstehend die Berichte unserer Mitarbeiter, die den deutschen wie den europäischen Musikraum berücksichtigen.

DEUTSCHLAND

Eine Ballett-Festwoche

München

Es ist verständlich, daß das Ballett immer wieder um seine künstlerische Emanzipation bemüht ist und aus der Gebundenheit als ein, im reinen Sinn verstandenes, schmückendes und beinahe als zweckfremd empfundenes Beiwerk der Oper hinausdrängt, um seine volle gestaltende Autonomie bezeugen zu können. Die nach verschiedenen vorsichtigen Anfängen von Ballettdirektor Heinz Rosen nun bereits zum zweitenmal als „Ballett-Festwoche der Bayerischen Staatsoper“ konstituierte Repräsentation seiner Absichten und seiner Arbeit ist spürbar von diesen Impulsen bewegt. Deshalb begnügt er sich wohl auch nicht, im Rahmen der traditionellen Münchener Opernfestspiele in Erscheinung zu treten, sondern beansprucht ausdrücklich einen eigenen sichtbaren Platz, an dem er freilich trotz aller betonten Anziehungspunkte erst noch eine lokale Beachtung erfährt. Denn man kommt wohl noch nicht nach der „Ballettstadt“ München. Aber man hofft, dieses rein örtliche Ereignis einmal zu einem allgemeinen deutschen Ballett-Festival erweitern zu können. Hierbei denkt man auch an die Einrichtung einer mit der Bayerischen Staatsoper verbundenen Tanzakademie, die es in Deutschland noch nicht gibt, obwohl sie schon öfters gefordert wurde, weil man von ihr wesentliche Regenerationen des deutschen Tanzes erwartet. Wie zeigt sich die heutige Situation des Balletts? Das Programm dieser Festwoche schien dafür exemplarisch zu sein, denn es spannte den Bogen über die rund sieben Jahrzehnte choreographischer Kunst von Tschairowskys „Schwanensee“ bis zu einem Divertimento von Maurice Béjart, dessen konzessionslose Absage an den Akademismus des klassischen Balletts die Emanzipation des Tanzes wohl bis an die Grenze des Gestaltbaren überhaupt getrieben hat. Doch bleibt auch diese Freiheit von einer streng fixierten musikalischen Vorlage, an deren Stelle scheinbar zufällig improvisierte rhythmische Floskeln oder melodische

Elemente auf Schlagzeugen, Blasinstrumenten oder auf dem Klavier treten, ein witzig unterhaltendes Spiel dialektischer Kontraste, das zweifellos wohl auch von dem Choreographen Béjart als einmalig empfunden wird. Denn in der Tanzfolge des gastierenden Théâtre Royal de la Monnaie, Brüssel, das Béjart avantgardistisch „Ballet du XXIème Siècle“ nennt, stand unmittelbar neben diesem Divertimento eine durchaus organisch mit der Tradition zusammenhängende, beinahe konventionelle Choreographie von Strawinskys „Pulcinella“. Seine choreographische, durch ihn überhaupt wohl erstmalig versuchte Umdeutung der Orchesterstücke op. 6 und 10 von Anton Webern sieht sich gezwungen, an Stelle der Bewegungs-



Killmayers „Tragedia di Orfeo“ in München

Sonja Arova · Heino Hallhuber

Foto: Felicitas



Tschaikowskys „Schwanensee“ in München

Beryl Grey : Brian Ashbridge

Foto: Felicitas

kommunikation von Musik und Tanz Bewegungssymbolismen treten zu lassen, die er bei der bis in die vernichtende Wildheit eines sexuellen Rituals hineingesteigerte höchst realistische tänzerische Wiedergabe des rhythmischen Ostinato von Ravels „Bolero“ wieder völlig aufgab. Auch der Avantgardist Maurice Béjart demonstrierte mit diesem Gastspiel, daß man die heutige Situation des Balletts nicht auf einen Nenner bringen kann. Und dieses Unvermögen scheint doch eine positive Eigenschaft zu besitzen, da sich aus ihr weitere Entscheidungen entwickeln und überhaupt erwarten lassen. Der Orff-Schüler Wilhelm Killmayer versucht, in einem Ballett „La Tragedia di Orfeo“, das in dieser Woche zur Uraufführung kam, die musikalischen Mittel seines Meisters in recht drastischer Form dem heutigen Tanztheater dienstbar zu machen und dabei die Art des alten „Ballet chanté“ wieder zu beleben, in dem der Handlungsvorgang von den Sängern auch musikalisch getragen wird, so daß der Tänzer größere artistische Unabhängigkeit besitzt. Killmayer war von der mehr lyrisch betonten dichterischen Fassung des Orpheus-Mythos durch den Florentiner Humanisten Angelo Poliziano zu dieser Form gereizt worden, jedoch konzentriert er dann sein

Augenmerk allein auf ein Monodrama des den Mächten der Unterwelt tragisch unterliegenden Orpheus, das er mit recht kompakten musikalischen Ausdrucksmitteln deutet. Dadurch sind die inneren Gewichte verschoben, die auch die Inszenierung von Heinz Rosen nicht auszubalancieren vermochte. Offensichtlich besitzt Killmayer eine starke musikdramatische Begabung. Er hat sie schon in dem Ballett „La Buffonata“ in leicht spritziger und geistreicher Weise präsentiert, die sich auch in der Münchener Neuinszenierung wieder bestätigte. „Les Sylphides“ nach Chopin, die „Josephslegende“ von Richard Strauss und Galaprogramme waren für Münchens Balletomanen ungetrübte festliche Ereignisse, bei denen sie sich nicht allein an hervorragenden internationalen Gästen wie Sonja Arova, Beryl Grey, Erik Bruhn, Peter van Dijk, sondern nicht minder an der ausgezeichneten Verfassung der einheimischen Solisten wie Dulce Anaya, Inge Bertl, Natascha Trofimowa, Franz Baur, Heino Hallhuber und auch des Corps de Ballets begeistern konnten. Das künstlerische Fazit der Festwochen ist: es lohnt sich, dem Ballett eine besondere Aufmerksamkeit zu widmen.

Joachim Herrmann

Händel-Festspiele

Halle

Es ist nun schon ein guter Brauch: das Händel-Fest der Stadt Halle. Unter dem Protektorat der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft mit ihrem rührigen Wissenschaftlichen Sekretär Walther Siegmund-Schultze waren es wieder sechs Tage, mit denen die jetzt gerade tausendjährige Saalestadt ihre Verpflichtung gegenüber ihrem großen Sohn vorbildlich erfüllte.

Im Mittelpunkt des Gesamtprogramms stand auch in diesem Jahr, bei den zehnten Festspielen seit ihrer Wiederaufnahme im Jahre 1952, das Händelsche Operschaffen. Mit dem „Rinaldo“, dieser frühen Zauberoper des 25jährigen, gastierte die Londoner Handel Opera Society. Wir waren Zeuge einer perfekten historischen Händel-Darbietung im Haymarket-Theatre: steife Barockoper mit prunkendem Goldrahmen, pompösen Kulissen, Allongeperücke und gezierter Gestik. Die Engländer decken denn auch ihre Karten auf: es geht ihnen um Darstellungen der Händel-Oper, bei denen „soweit wie nur möglich der Aufführungsstil der Barockzeit gewahrt bleiben sollte“. Daß dies kunstvoll historisierende Operntheater dennoch zu sehr lebendigen künstlerischen Ein-



Weills „Der weite Weg“ in
Nürnberg

Foto: Bischof und Broel

drücken führte, verdankt es den wahrhaft exquisiten Gesangsleistungen. Da wurde die Zauberin Armida von Jennifer Vyvyan im Stil einer Primadonna seria voller Temperament und Bravour gesungen; da stellte die Altistin Helen Watts einen Ramiro von großartiger Stilgebärde hin; dazu kamen die Sopranistin Mary Thomas, der Tenor Rowland Jones, der Bariton Peter Glossop und der Baß Harvey Alan. An der Spitze der erlesen musizierenden Philomusica of London wirkte mit feinem stilistischem Takt Charles Farncombe.

Halles Beitrag war der „Orlando“. Auch diese Zauberoper erwies sich als Gewinn für die Festspiele. Die zauberischen Wirkungen der Musik liegen in einer überraschenden Zartheit der Empfindung. Eine glänzende Charakteristik gelingt Händel bei der Gestalt des liebeswahnsinnigen Orlando. Die Aufführung bediente sich aller seit Jahren erprobten Mittel eines Darstellungsstils — fern allem Lebensfernen. Nur-Repräsentativen. Das Hallische Ensemble mit dem Regisseur Heinz Rückert, dem Dirigenten Horst-Tanu Margraf und dem Bühnenbildner Paul Pilowski konnte sich bei diesem „Orlando“ überdies auf eine vortreffliche Ensembleleistung stützen. Die Damen Fischer und Rosenberg sowie die Herren Hübenthal, Leib und Kaphahn sangen und spielten makellos. Als Reprise vom Vorjahre war der als „Operetta“ bezeichnete „Imeneo“, Händels vorletzte Oper, zu hören; gepaart war dies harmlose Stückchen mit dem ungleich vergnüg-

licheren Telemannschen „Pimpinone“ in der Aufführung der Berliner Staatsoper. Ein Abstecher nach dem nahen Leipzig verfrachtete die Händel-Enthusiasten zum „Radamisto“. Wenn auch die riesige Bühne des neuen Opernhauses dem Werk manche wirkungsvolle Note mitgab, so blieb doch das Ganze, vor allem was das Musikalische anbetrifft, hinter dem Hallischen Niveau zurück.

Das Oratorium, in dem sich die Größe des Volkskomponisten Händel offenbart, war diesmal mit einer ausgezeichneten Wiedergabe des „Judas Maccabäus“ vertreten. Der revolutionäre Atem und das mitreißende Kraftbewußtsein dieses volkstümlichen Händel kamen in der Aufführung des Berliner Rundfunk-Ensembles unter Leitung Helmut Kodis zur vollen Geltung; allerdings entsteht bei solcher monumentalen Auffassung ein deutliches Übergewicht des Chorischen vor den Soli (Jutta Vulpius, Soňa Červená, Apreck, Rößler). Als Seltenheit enthielt das Programm die vermutlich seit der Händel-Zeit nicht mehr aufgeführte Serenata „Parnasso in festa“. Eine konzertante Darbietung von Purcells Oper „Dido und Aeneas“ fand starkes Interesse. Das Berliner Kammertrio trat wieder mit stilvollen Deutungen Händelscher Kammermusik hervor. Traditionsgemäß fehlten auch nicht einige Beiträge neuen Schaffens: Werke von Prokofieff („Alexander Newsky“), Wohlgemuth, Röttger. Man schied von Halle mit dem Bewußtsein, daß hier eine große Sache gut verwaltet wird.

Ernst Krause

Friedrich Schmidts „Toccata“ in
Nürnberg



10. Woche des Gegenwartstheaters

Nürnberg

Mit einem Ballettabend wurde im Opernhaus die 10. Woche des Gegenwartstheaters eröffnet. Zwei Uraufführungen des jungen Kapellmeisters *Friedrich J. Schmidt* umrahmten die Erstaufführung von *Hermann Reutters* „Kirmes von Delft“. In „Cupiditas“, einer getanzten Travestie in drei Bildern und zwei Sonetten von *Thomas Graf*, wird die Mär vom alten Hagestolz, der seine junge Magd begehrt und sie nach der Hochzeit einem jungen Rivalen überlassen muß, neu gefaßt. Schmidt schrieb dazu einen reizvollen, sehr farbigen Orchestersatz ohne dogmatische Bindung. Sehr wirkungsvoll fügte er illustrative Chöre ein, die die drei Bilder des Balletts eng miteinander verknüpften. In seiner zweiten Uraufführung „Toccata“ wird laut Programmheft „zum ersten Male in der Geschichte des Tanzes das Wagnis unternommen, die Komposition choreographisch konsequent durchzutanzten“. Schmidt hat drei vierstimmige Fugen durch ein Duett und ein Terzett sehr geschickt zu einer weitgefaßten Orchestertoccata vereinigt. Durch verschiedenartig bekleidete Tänzergruppen dargestellt, versuchte *Hildegart Krämer*, die musikalische Gesetzmäßigkeit des Stückes einem aufnahmefreudigen Publikum visuell zu deuten. *Reutters* Ballett bildete einen stimmungsvollen Mittelpunkt des Abends, dessen Wirkung durch ein nahezu verkitschtes Bühnenbild *Otto Sticks* im letzten Teil leider etwas beeinträchtigt wurde. Die beiden Komponisten wurden begeistert gefeiert. Am Ende der Woche standen *Karl Amadeus*

Hartmanns „*Simplicius Simplicissimus*“ und *Strawinskys* „*Geschichte vom Soldaten*“ auf dem Spielplan. Unter der Regie von *Willy Domgraf-Faßbaender*, der den legendären Charakter von *Hartmanns* Werk unterstrich, bot *Barbara Wittkowski* in der Titelpartie eine erstaunlich reife, gesanglich großartige Leistung. Höhepunkt und Abschluß zugleich aber wurde *Strawinskys* Jahrmarktsspiel. *Wolfgang Blum* gelang eine packende Aufführung. Seine Ambitionen wurden durch *Konrad Peter Mannert* am Pult wirksam unterstrichen. Der junge Kapellmeister schien in seinem Element. Er führte seine Solisten-Musiker, den Sprecher und die Schauspieler, die Sänger und das Orchester ausgezeichnet über die vielen Klippen der beiden Partituren.

Zwischen Anfang und Ende der Woche lagen Repertoireaufführungen von *Sutermeisters* „*Romeo und Julia*“, *Brittens* „*Albert Herring*“ und *Weills* „*Der weite Weg*“. Erstaunlicherweise hatten sich auch *Kollos* „*Frauen haben das gern*“ und *Kalmans* „*Czardasfürstin*“ eingeschlichen. Dankbar sei vermerkt, daß man die jüngsten Kapellmeister des Hauses mit den reizvollsten Aufgaben der Gegenwartswöchle betraute. *Martin Lange*

Fränkische Festwoche

Bayreuth

Unter dem Gesichtspunkt „Los von der Schablone“ stellte bei der Fränkischen Festwoche *Dittersdorfs* „*Doktor und Apotheker*“ einen denkbar gelungenen Griff dar. *Hans Hartleb* hatte die auf die Vorlage *Stephanies des Jüngeren* zurückgehende Librettofassung *Heinrich Burkards* nochmals überarbeitet, die Dialoge gestrafft, im Verein mit

dem sehr inspirierten Bühnenbildner Ludwig Hornsteiner das Ganze vom 18. Jahrhundert ins frühe Biedermeier verpflanzt und auf diese Weise manche Zopfigkeit des Originals wohlthuend gemildert. Die Partitur fand in Meinhard von Zallinger einen aufgeschlossenen, feinnervigen Anwalt. In den Bamberger Symphonikern stand ihm ein Klangapparat zu Gebot, der sich willig der Szene unterordnete, ohne deshalb zum profillosen Begleiter zu werden. Das Gesangsensemble mit Lotte Schädle, Gertrud Freemann, Gertrud Vordemfelde, Max Proebstl, Georg Wieter, Horst Wilhelm, Franz Klarwein und Ferry Gruber offenbarte eine bemerkenswerte darstellerische und stimmliche Homogenität.

Das Staatsopernballett München wartete wieder mit bedeutsamen und bezaubernden Beiträgen auf. Sein stilistisch sehr variables Programm reichte von Glinka über Debussy und Minkus bis zu Prokofieff. In der Einstudierung des vortrefflichen Heinz Rosen boten sich den sehr profilierten solistischen Kräften, wie Dulca Anaya, Inge Bertl, Anette Chappell, Hella Schönbrunn, Margot Werner, Heino Hallhuber und Paul Wunsch reichste Entfaltungsmöglichkeiten, die sich auch den einzelnen Gruppen mitteilten. Leider ließ das sonst so akkurate Bayerische Staatssorchester unter Leitung von Sigismund Mayr diesmal eine leichte Indisposition erkennen.

In um so besserer Verfassung zeigte es sich dafür in dem festlichen Konzert unter Robert Heger, der Glucks auldische Iphigenien-Ouvertüre und eine reizende Ballett-Suite von Grétry erstehen ließ, um abschließend bei Schumanns vierter Sinfonie fühlbar auf jene klanglichen Abstufungen bedacht zu sein, die über die Resonanzfähigkeit des Werkes gerade unter den hier obwaltenden räumlich-akustischen Voraussetzungen entscheiden mußten. An fünf von Heger instrumentierten Strauss-Liedern bewies Lorenz Fehenberger erneut den Reichtum seiner Ausdrucksskala, während man Günter Louegk eine sich jeder Veräußerlichung enthaltende Nachgestaltung des Lisztschen Es-Dur-Klavierkonzertes zu danken hatte.

Eberhard Otto

Zweimal Orgeltage

Berlin

Hier war die Gesellschaft der Orgelfreunde zu Gast, die auf ihr zehnjähriges Bestehen zurückblickt. 1800 Besucher aus Ost und West waren zusammengekommen. Es wurden überwiegend Instrumente aus den letzten Jahren vorgeführt und gespielt. Von der Berliner Orgelbauwerkstatt

(K. Schuke) stehen in den Kirchen beider Konfessionen Instrumente, die sich durch strengen Werkaufbau, ausgewogene Intonation und hohe Klangverschmelzung auszeichnen. Im Osten Berlins wurden kürzlich zwei mittelgroße mechanische Orgeln der Firmen Sauer (Frankfurt/O.) und H. J. Schuke (Potsdam) eingeweiht. Das an Zungenstimmen reiche Instrument von St. Matthias (R. Seifert, Kevelaer) wird hingegen auch dem Klangideal der neueren französischen und romantischen Orgelmusik gerecht. Den Gegenpol hierzu bildet die nach den Plänen von K. Th. Kühn und H. Schulze gebaute Walcker-Orgel der Matthäuskirche. Spaltklang, der Transparenz der Linien erstrebt, Helligkeit des Plenums und Aufbau der Aliquote, der einen Weg weist, wie ihn bisher nur die Elektrophone beschritten haben, sind die Merkmale. Vorträge über historische Orgellandschaften und Diskussionen um den heutigen Orgelbau sowie Besichtigung der Musikinstrumentensammlung im Schloß Charlottenburg ergänzten die zahlreichen Konzerte. Bach und die „alten“ Meister kamen zu ihrem Recht, während die Gegenwart vor allem mit Ahrens, Messiaen und Pepping vertreten war. Auch zwei zu Unrecht selten gespielte Werke der Moderne standen auf dem Programm: Davids „Introitus, Choral und Fuge“ und Hindemiths „Orgelkonzert“. Das spieltechnische Niveau der heutigen Organisten läßt keine Wünsche unerfüllt. Neben Joseph Ahrens und Michael Schneider seien von der jüngeren Generation Sieglinde Ahrens, Erich Piasetzki und Peter Wackwitz genannt. Bernhard Stockmann

Lemgo

Vielleicht ist das Erstaunlichste dieses 1961 zum siebenten Male von seinem Initiator Walther Schmidt durchgeführten Musikfestes, daß es jedweder Werbung zu entbehren vermag. Und trotzdem haben sich diese Lemgoer Orgeltage zu einer erstaunlich weitreichenden Achtung und Beachtung und in ihrer Wirkung zu außergewöhnlicher Intensität entwickelt. Mitwirkende und Besucher kamen aus England, Holland, Belgien, Frankreich, der Schweiz und aus Italien diesjährig zahlreicher denn je zuvor. Die Zeit von viereinhalb Tagen war so geschickt eingeteilt, daß zwölf Konzerte, drei Vorträge, ein Festgottesdienst und ein festlicher Empfang des Rates der alten Hansestadt Lemgo stattfinden konnten.

Orgelinterpreten wie Michael Schneider, Gaston Litaize, André Luy, Pierre Pidoux, Gabriel Verschraegen, Eduard Müller garantierten höchstes

Niveau, größte Vielseitigkeit, profilierte Eigenart eines jeden Orgelkonzertes. blieb auch die anscheinend indisponierte Cembalistin Paulette Zanolighi ein wenig hinter den Erwartungen zurück, so interessierte sie durch die von ihr gespielten Werke (u. a. die Uraufführung von B. Reichels Konzert für Cembalo und Kammerorchester) und Eigenart der Musizierpraxis (Bach-Werke mit Pidoux im Wechsel zwischen Orgel und Cembalo). Margot Feuerhake ersang mit sieben Gesängen aus Peppings Paul-Gerhardt-Liederbuch mit dem glänzend begleitenden Martin Stephani am Flügel Bewunderung und Ergriffenheit der Zuhörer; der ehrwürdig-sympathische Frank Martin fesselte mit einem Vortrag über sein „Mystère de la Nativité“ ebenso wie mit der Interpretation seiner „Préludes pour le Piano“. Den liturgisch Interessierten boten zwei Vorträge von K. F. Müller und Pierre Pidoux viel Nachdenkliches zur Verlebendigung des reichen kirchlichen Singegutes. Außer einer Anzahl guter Instrumentalsolisten standen Schmidt als Dirigent das sehr kultiviert spielende Detmolder Kammerorchester und die Nordwestdeutsche Philharmonie zur Verfügung. Der Löwenanteil des Geleisteten ging auf das Konto der Kantorei St. Marien. Mehrere Bach-Motetten und eine Anzahl barocker A-cappella-Chorsätze, Reichels Oratorium „Emmaus“ unter Mitwirkung eines Kinderchores, Martins gewaltiges Passionsoratorium „Golgatha“ und nicht zuletzt die fünf- bis achsstimmige „Missa dona nobis pacem“ von Ernst Pepping mit ihren ganz beachtlichen Schwierigkeiten kamen zu bewundernswert gekonnten und lebendigen Aufführungen. Erwin W. Josewski

erschienene „Teatro Massimo Palermo“ in Bellinis „Puritanern“. Stimmlicher Glanz dominierte bei Giana d'Angelo als Elvira. Am Dirigentenpult saß Luciano Sorada. Ebenfalls vom Reiz des Belcantogesangs her bestach Puccinis „Bohème“, von Süße und Inbrunst des Soprans der Ilva Ligabue als Mimi überglänzt. Von Oliviero de Frabrittiis, dem Opernchef, gehen die Impulse aus, die das Orchester und die Sänger zu einem Organismus werden lassen. Die Wiesbadener Maifestspiele wollen nicht als Festival für Ur- und Erstaufführungen gelten, sondern typische Leistungen des Auslands von Bühne und Ballett präsentieren. So verstand sich die lebhaft Resonanz von Maurice Béjarts Ballett des 20. Jahrhunderts, das mit einem geschliffenen Strawinsky-Abend aufwartete, ferner mit einem gedanklich überfrachteten Tanzdrama „Orphée“ von Béjart selbst. Aus eigenem Spielplan bestritt das Hessische Staatstheater Opernabende mit Beethovens „Fidelio“ und Kreneks „Leben des Orest“. Das rauschende Finale ist seit eh und je der Staatsoper Belgrad vorbehalten. Die starke Resonanz für Prokofieffs Dostojewskyoper „Der Spieler“ blieb aus, da die sechs russisch wiedergegebenen Bilder in gleichförmigem Rezitativstil zu wenig von der Handlung her profiliert waren. Zu einem Triumph schwelgerischen Musizierens, das unter Oskar Danons Leitung ideale Erfüllung fand, wurde durch Miroslav Cengalovic Jules Massenets heroische Komödie „Don Quichote“. Unbegreiflich, daß sie in deutschen Spielplänen noch nicht heimisch ist. Auch mit Borodins „Fürst Igor“ wurde das Publikum wie alljährlich in einen Taumel südländischer Begeisterung gerissen. Gottfried Schweizer

Internationale Gäste

Wiesbaden

Zur Eröffnung der Wiesbadener Maifestspiele mit dem „Rosenkavalier“ mußte man sich mit vier Wiener Spitzenkräften im Kreise des Wiesbadener Ensembles begnügen, mit Elisabeth Schwarzkopf als Marschallin ohne die gebotenen Züge der Altersresignation, mit Wilma Lipp als Sophie, dem zu wenig chevaleresken Ochs von Lerchenau Otto Edelmanns und der sieghaft und charmant alle überstrahlenden Christa Ludwig als Oktavian. Die mit bekannter Turbulenz geführte Regie Friedrich Schramms und das anfeuernde Musizieren von Heinz Wallberg waren nach Kräften bemüht, den Kompromiß zu überbrücken.

Vitales südländisches Operntheater mit einer Spielführung in Bausch und Bogen aber mit sehr strapazierfähigem Stimmenmaterial bot das komplett

Musiktage — einmal ganz anders

Elm

Grundlegend von ihren Vorgängern unterschied sich die zweite diesjährige, der Kammermusik der Nationen vorbehaltene Woche auf Schloß Elmau. Inspiriert von Wilhelm Stross, hatten sich unter seiner temperamentvollen Leitung Meister des Instruments und der Stimme mit jenen zusammengetan, die es noch werden wollen. Junge, vielversprechende Talente waren dabei in der Überzahl, und daß die meisten von ihnen außerhalb Deutschlands — genau genommen in vierzehn Ländern — beheimatet waren, eröffnete im vorhinein interessante Aspekte. Man wurde nicht enttäuscht von dem, was man hier zu hören bekam, hätte man auch im nachhinein auf die Bekanntschaft mit manch allzu unpersönlichem

Opus gern verzichtet. Dafür lernte man vieles aus dem kammermusikalischen Schaffen ausländischer, auch zeitgenössischer Tonsetzer kennen, was bei diesem Anlaß wohl zum ersten, hoffentlich aber nicht einzigen Male auf deutschem Boden erklang. So farbig wie die kaum überschaubare Schar der über dreißig Mitwirkenden war ihr Programm, das von Bach und Händel bis zu Conrad Beck und anderen Modernen reichte. Unmöglich, aus der Überfülle des Gebotenen auch nur einzelnes herausgreifen zu wollen: es widerspräche dem Sinn dieses „Convivium musicum internationale“, bei dem jeder gleichberechtigt neben oder mit dem anderen musizierte, so wie es sich einst Johannes Müller bei der Gründung von Elmau erhofft hatte. Eingeleitet wurde dies „Konzert der Völkerfamilie“ von Elly Ney, deren Platz am Flügel später andere, viel Jüngere einnahmen: Ida Gotkowsky aus Paris, die türkische Pianistin Gülay Ugurata oder — ein Phänomen! — Hitoshi Kobayashi. Neben Alfred Loewenguth und seinem Duo ließ vor allem der auf den Philippinen beheimatete Stross-Schüler Oscar C. Yatco, sowie sonst manch jugendliches Talent aufhorchen. Barbara Polasek erwies sich wieder einmal als meisterliche Gitarristin. Sigrd Stross und die Amerikanerin Virginia Pleasant betreuten das Cembalo. Aus dem hohen Norden war der isländische Tenor Sigurdur Björnsson, aus den Südstaaten der farbige Barde schwermütiger Negro-Spirituals und aus Griechenland die Altistin Aleka Panoussis gekommen. Das noch junge Zagreber Streichquartett, das sich viel vorgenommen hatte, schnitt mit der Wiedergabe slawischer Kammermusikwerke noch am besten ab, doch hatte man auch die Begegnung mit ihm nicht zu bedauern. Wieder einmal hatte sich hier die Musik als das geeignetste Mittel zur Verständigung der Völker über alle Grenzen hinweg erwiesen.

Jürgen Völckers

Bachtage 1961

Mühlhausen

Das erste Konzert brachte Werke von Händel sowie von Bach. Die Mitwirkenden waren Heinz Sawade, Erich Förster, Horst Weber und Erich Dittmar. Die Leitung hatte Wolfgang Helmuth Koch. In der Rathaushalle spielten Heinz Sawade und Mitglieder des Staatlichen Kulturochesters „Das musikalische Opfer“ von Bach. Es gab langanhaltenden Beifall, reichen Blumendank und behördliche Ehrungen. In der Divi-Blasii-Kirche brachte Heinz Sawade mit gewohnter Meisterschaft Orgelmusik Bachs. Die Reihe dieser Konzerte wurde gekrönt durch ein Chor-Orchester-

Konzert. Mechthild Wenzel, Charlotte Weiland, Hans-Joachim Rotzsch, Caspar Schaefer, Harro Luhn, der Mühlhäuser Bachchor und das Staatliche Kulturochester Mühlhausen und seine Instrumentalsolisten vermittelten eine erhabene Aufführung der Hohen Messe h-Moll, die von Sawade geleitet wurde. F. Wilhelm Lucks

AUSLAND

Vom 35. Weltmusikfest der IGNM

Wien

Die Fülle der Werke, welche in den während der Wiener Festwochen speziell für die IGNM veranstalteten Konzerten aufgeführt wurde, gestattet nur allgemeine Charakterisierungen und einzelne Hinweise. Von den Zeitgenossen war Edgar Varèse (geb. 1885) der älteste und Harrison Birtwhistle (geb. 1935) der jüngste. Wir hörten Kammermusik und Werke für ganz große Besetzung, deren sich aber mehr die älteren unter den Avantgardisten bedienen. Das Umwerfendste auf diesem Gebiet war wohl das 120-Mann-Orchester Varèses mit einem aus 15 Spielern bestehenden Schlagwerkensemble in dem bereits 1927 geschriebenen 17-Minutenstück „Arcana“, das aber weniger wie ein Wunderheilmittel, sondern eher wie eine Bombe oder ein Tank wirkt: das Publikum ist verstört, wird überfahren und braucht Minuten, um sich von dem raffiniert organisierten Lärm zu erholen.

Sehr bezeichnend sind die abstrakten Titel vieler dieser zeitgenössischen Kompositionen, wie „Felder“, „Kalligraphie“, „Monosonata“ (die natürlich mit der guten alten Sonate nichts zu tun hat), „Strophen“, „Sequenzen“ oder, am einfachsten „Composizione“. Aber hinter den generalisierenden Titeln verbergen sich natürlich sehr verschiedene Temperamente und Potenzen, obwohl sich alle der modernen Techniken Webers oder Schönbergs bedienen, die sehr subjektiv weiterentwickelt werden. Sie eignen sich, das wissen wir längst, ganz vorzüglich zur Herstellung von Tapetenmustern (hier stehen die Namen von Wildberger, Stefansson, Schäffer und Martirano für viele anderen), während der Pole Penderecki sie in seinen „Dimensionen der Zeit und der Stille“ für ein fesselndes, wenn auch manchmal abwegiges Klangzauberspiel und Franco Donatoni zu spannenden Entwicklungen und heftigen Bläserexplosionen benützt.

Dann gibt es da noch die Gruppe der Feinen, Differenzierten, die an fernöstlichen Klangbildern

Geschulten, etwa *Matyas Seiber* in den „*Tre pezzi per orchestra*“ oder *Roman Haubenstock-Ramati* in „*Séquences*“ für Geige und vier (kleine, vor allem aus differenziertem Schlagwerk bestehende) Orchestergruppen. *Winfried Zillig* macht in seinen Brecht-Chören den interessanten Versuch, die neueste Technik mit kontrapunktischen Formen, besonders der des Kanons, zu verschmelzen und kommt zu interessanten Resultaten. Zu diesen gelangt *Olivier Messiaen* in seiner „*Chronodromie*“ (Zeitfarbe oder Farbenzeit, wie man will) leider nicht, sondern erzeugt mit einem Riesenorchester nur einen Riesenlärm, und dies mit so poetischem Motivmaterial wie Vogelrufen aus Frankreich, Schweden, Japan und Mexiko, ferner aus den „Geräuschen von Wasserfällen der französischen Alpen“, wie der Komponist selbst nicht ohne Pedanterie angibt. Und dann hörten wir noch, in zwei verschiedenen Konzerten, zwei andere Werke: eine Sonate für Klavier, Bläserquintett, Pauken und Streicher des 1909 geborenen Tschechen *Vaclav Dobias*, das recht apart beginnt, aber alsbald ins Unterhaltungsgenre abgleitet, und das 1935 komponierte zweite Violinkonzert von *Serge Prokofieff* von kaum überbietbarer Simplizität und Gefälligkeit.

*

Im Jahr 1917 erschien der vollständige Text *Arnold Schönbergs* zu einem zweiteiligen Oratorium mit dem Titel „*Die Jakobsleiter*“. Der Plan zu diesem Werk geht bis auf das Jahr 1912 zurück, die Komposition des ersten Teiles im Particell erfolgte 1917, wurde aber durch Schönbergs Einberufung zum Militär unterbrochen. Etwa 1922 entstand ein großes symphonisches Zwischenspiel, das zum zweiten Teil überleiten sollte, und erst 1944 nahm der Komponist seine Notenskizzen wieder vor, um das Werk zu instrumentieren, ließ jedoch nach einigen Takten die Arbeit liegen. 1951, knapp einen Monat vor seinem Tod, schrieb er an den Freund *Karl Rankl*: „*Es ist die Möglichkeit, daß ich einsehen muß, nicht mehr in der Lage zu sein, die ‚Jakobsleiter‘ zu Ende zu komponieren. Keinesfalls aber kann ich die Partitur noch schreiben. Ich will Sie nun fragen, ob Sie eventuell bereit wären, eine solche Partitur anzufertigen.*“ Aus diesem Briefpassus und auf dem vorliegenden Skizzenmaterial basiert das Projekt, Schönbergs hinterlassenes Particell des ersten Teils sowie zum Zwischenspiel zu instrumentieren und aufführungsreif zu machen. Im

Auftrag der Witwe *Arnold Schönbergs* unterzog sich *Winfried Zillig* der schwierigen Aufgabe. Das Resultat lernten wir in einem vom Wiener Konzerthaus gemeinsam mit der Direktion der Wiener Festwochen veranstalteten Sonderkonzert im Rahmen des IGNM-Festes kennen. Die Ausführenden waren die Rundfunkchöre von Köln und Hamburg, das Kölner Rundfunk-Sinfonieorchester sowie eine lange Reihe von Gesangssolisten und Sprecher mit dem Kammerchor Zürich.

Der konzertanten Aufführung ging eine Gesamtleistung des etwa 50 Minuten dauernden Textes von Schönberg voraus, bei der namhafte Schauspieler wie *Albin Skoda*, *Walter Reyer*, *Hans Thimig*, *Ernst Meister*, *Joana Maria Gorwin* mitwirkten. *Gustav Rudolf Sellner* führte Regie bei dieser Leseaufführung, hinter deren Zweckmäßigkeit und Gelingen man ein dickes Fragezeichen setzen muß. Denn Schönbergs Text bezeugt zwar einen von religiösen Fragen Bewegten und Beunruhigten, aber die „Theologie“, die da vor uns ausgebreitet wurde, ist recht wirr und wirkt irgendwie unreif. Der Worttext vollends mutet auch dem gutwilligen Hörer allzuviel Schwulst und Dialektik zu.

Schönberg schrieb die Musik zur „*Jakobsleiter*“ unmittelbar bevor er sich endgültig von der Tonalität lossagte und mit Zwölftonreihen zu komponieren begann. Aber seine Tonsprache ist bereits im Zustand der Auflösung, die ganze Musik wirkt amorph und überladen, obwohl Schönberg bald von der Idee einer Monstrebesetzung, die er ursprünglich vorgesehen hatte, abgekommen ist (20 Flöten, 24 Klarinetten, 12 Hörner, 8 Harfen, dazu ein zwölfstimmiger Doppelchor von 720 Sängern auf dem Podium, Chöre hinter der Szene, ein Fernorchester). Zwar lag diese Gigantomanie in der Zeit, sie ist aber doch auch charakteristisch für die Konzeption dieses pseudotheologischen Werkes, dessen Intentionen zwar seinen Autor ehren, das aber im Ergebnis — sowohl im inhaltlichen wie im künstlerischen — höchst fragwürdig bleibt. Der Dirigent der Aufführung, *Rafael Kubelik*, war hier wohl vor die schwierigste Aufgabe gestellt, die ihm je aufgelastet wurde. Und er, der eher naive und impulsive Musikant, hat sich mit bewundernswürdigem Fleiß und Anpassungsvermögen in dieser komplizierten Tonwelt zurechtgefunden und gemeinsam mit allen Mitwirkenden eine Aufführung zustande gebracht, die allen Respekt verdient.

Helmut A. Fiechtner

Einheit von Musik und Raum

Salzburg

Die Idee des „Musikalischen Frühlings in Salzburg“, die großen Festspiele durch eine intim-kammermusikalische Veranstaltung zu ergänzen, bei der in einer gesellschaftlich-persönlichen Aura Musik von der Renaissance bis zur Wiener Klassik und darüber hinaus bis zur Gegenwart in den ihr gemäßen, historischen Sälen und Kirchen der Mozartstadt zum Klingen gebracht wird, zieht bis an die Grenze der Fassungskraft dieser traditionsreichen Räume immer mehr Mitglieder einer kunstsinnigen Elite aus ganz Europa und aus Übersee in ihren Bann. Diese von Siegfried Himmler und Wilhelm Stross sorgsam geplante und gepflegte Einheit von Musik und Erlebnis bedingt eine Hingabe an ein Ideal, die Ausübende und Empfangende verbindet und künstlerische Höchstleistungen mit einem sehr wohlthuenden Beiklang des Improvisatorischen ermöglicht. Ein kurzer Blick auf das fast überreiche, sich mit 30 Konzerten über 17 Spieltage erstreckende Programm mag dies verdeutlichen. Es wurde in seinem ersten Drittel von einer Reihe internationaler Kammermusikensembles von höchstem Rang bestimmt, die in den drei Prunksälen der fürsterzbischöflichen Residenz, im Festsaal der Hohen-salzburg und in der Wallfahrtskirche Maria Plain konzertierten. Sie gehören seit Jahren zum festen Bestand des „Musikalischen Frühlings“ und bestehen aus dem Münchner *Stross-Quartett*, dem Pariser *Loewenguth-Quartett*, dem Duo *Stross-Steurer*, den Prager Bläserprofessoren und der *Camerata Academica* des Mozarteums nebst dem Salzburger Rundfunk- und Mozarteumchor unter der Leitung von Bernhard Paumgartner. Es entspricht dabei dem Geist dieser Begegnung, in deren Zentrum immer die Gestalt Wolfgang Amadeus Mozarts steht, daß sich diese einzelnen, seit langem miteinander befreundeten Ensembles zwanglos und ohne jede Überheblichkeit zu größeren Gruppen bis zum Sextett, Oktett und zum Kammerensemble zusammenfinden. Aus dem Rest der Veranstaltung heben sich als Höhepunkte der Schubert-Strauss-Liederabend von dem immer reifer werdenden, aber dabei vor allem durch seine Jugendfrische überzeugenden Bariton Hermann Prey und das Konzert des Münchner *Lassus-Musikkreises* mit venezianischer Mehrchörigkeit im Dom heraus, ferner Abende des *Quartetto di Milano*, der *Wiener Solisten* unter Wilfried Böttcher und des *Consorts für alte Musik* Franz Tenta.

Hans Georg Bonte

Musikalischer Frühling

Prag

Das Musikfest „Prager Frühling“ gehört zu den großen und bedeutenden Festivals Europas. Es hat schon seit langem seine feste Form gefunden. Sie liegt in der Repräsentation, in der Überschau über künstlerische Ereignisse in Ost wie in West, über Werke der Vergangenheit wie der Gegenwart, deren Bedeutung gesichert ist, ebenso wie in einer Sicht auf das Große in der Wiedergabe. In den rund vier Wochen seiner Dauer häufen sich die Ereignisse in Oper, Konzert und Ballett. Selbst für den Einheimischen ist es nicht möglich, alles wahrzunehmen. Aber nicht zuletzt liegt der Reiz des Besuches in der eigenen Wahl, in der selbständigen Zusammenstellung des Programms, die vorzunehmen in die Hand eines jeden gegeben ist. Es ist in den Spalten dieser Zeitschrift oft über den „Prager Frühling“, seine Atmosphäre und sein künstlerisches Gesicht berichtet worden, so daß dem Leser wenig daran liegen mag, eine erneute Rekapitulation des Vorhandenen und Bekannten zu finden. Interessanter, weil aufschlußreicher, die Beobachtung, die sich mit jedem Besuch festigt, daß man in das Land reisen muß, um nicht nur die Sprache zu studieren, wie man fast sprichwörtlich sagt, sondern auch die Menschen und ihre Musik kennenzulernen.

Ihre Musik? Wer im Westen Europas kennt tatsächlich die tschechische Musik, sagen wir beispielsweise auch eine der anderen Opern von Smetana außer der „Verkauften Braut“? Der „Prager Frühling“ 1961 brachte als Premiere im Nationaltheater Smetanas erste Opernschöpfung „Die Brandenburger in Böhmen“. Man konnte ferner den „Dalibor“ sehen. Es mögen einige der musikdramatischen Gesten Smetanas, der Zeit verhaftet, wirkungslos geworden sein — man entdeckt dagegen in ihm einen der größten Melodiker seines Jahrhunderts, einen begnadeten Melodiker von größter Sublimität und hohem Adel der Erfindung, und man bewundert seine formale Hand. Zu den Aufführungen ist zu sagen, daß sich Prag bemüht, die Szene aufzulockern. Nicht indessen, indem man versucht wäre, Schauspiel zu inszenieren. Dem Schauspiel versagt sich Smetanas von der Form der Musik her diktierte Opernszene. Aber man wechselt das Bühnenbild bei offener Szene, man charakterisiert mit der Beleuchtung, man läßt eine unwirkliche Tiefe der Bühne ahnen, man ordnet den Chor sinnvoll in Gruppen, die man immer neu belebt. Auch das lohnt einen Besuch. Selbstverständlich auch die musikalische Seite, die Begegnung mit den Sängern

und den Kapellmeistern. Immer wieder überzeugend, oft hinreißend, mit welcher angeborenen Sicherheit für Tempo und Form hier musiziert wird.

Eine sehr eindrucksvolle Begegnung: die Bekanntheit mit der Welt von *Zdeněk Fibich*. Sein dreiteiliges, drei Abende füllendes szenisches Melodram („Pelops Brautwerbung“, „Die Sühne des Tantalos“ und „Hippodamias Tod“) wird jetzt geschlossen im Smetana-Theater aufgeführt. Wir sahen den ersten Teil. Nur einem großen Musiker konnte die formale Einheit gelingen, die hier tatsächlich erreicht ist. Der musikalisch stärkere Eindruck allerdings ist Fibichs Musiktragödie „Die Braut von Messina“ nach Schiller. Es ist fesselnd, wie hier Richard Wagner individuell verarbeitet ist, verschmolzen mit dem persönlichen und nationalen Idiom. Das Werk ist eine Tragödie großen Stils, erhaben und ergreifend. Seine Aufführung in Deutschland würde sich lohnen.

Eine besondere Überraschung, weil in diesem Sinne unerwartet, brachte ein Besuch in Pilsen. Sein Stadttheater spielt zum ersten Male die nachgelassene Oper „*Tkalci*“ („Die Weber“ nach Gerhart Hauptmann) von *Vít Nejedlý*. Dieser Komponist, der Sohn des berühmten tschechischen Musikforschers und Staatsmanns, geboren 1912, gestorben an Typhus im Jahre 1945 als Soldat in der antifaschistischen Armee, schrieb diese Oper im Alter von Anfang Zwanzig. Sie ist ein bei uns bisher völlig unbekanntes Dokument eines tschechischen Musikexpressionismus von einer Bedingungslosigkeit und einer Härte, die an größte Vorbilder erinnern läßt, stilistisch eine Art von hochmodernem Mussorgsky. Realismus und Konstruktivismus durchdringen sich in dieser Partitur in kühnster, oft geradezu aufregender Weise. Die Aufführung war in der Regie und der musikalischen Durcharbeitung hervorragend. Hier wurde tatsächlich „Schauspielregie“ gezeigt, genau wie in der Prager Aufführung der Oper „*Maryša*“ von *Emil František Burian* (1904–1959), diesem höchst originellen und bedeutenden Mann in der tschechischen Theatergeschichte. Wahrscheinlich von Janáček angeregt, schrieb Burian eine aus der Sprachmelodie geborene, im Stil konsequent dem naturalistischen Drama dienende Musik. Ein sehr bemerkenswertes Stück, in der Aufführung von außerordentlicher Spannung. *Karl H. Wörner*

war *Roland Petits* Ballett in zwei Akten „*Cyrano de Bergerac*“ nach dem gleichnamigen Schauspiel von Edmond Rostand. Die Geschichte von dem Haudegen und Poeten Cyrano, der seiner riesigen Nase wegen kein Glück in der Liebe hat, haben Marius Constant musikalisch und Roland Petit choreographisch vor allem von ihrer viril-militanten Seite begriffen. Das Duell des kleinen Marquis mit Cyrano im Theater, der Auftritt der Musketiere im zweiten Bild, und zum bitteren Ende dann des sterbenden Cyrano Totentanz, seine aufbegehrenden Explosionen mit heroischer Schlußfigur, das sind unter anderem die Höhepunkte des Balletts. Das Soldatische obsiegt, obwohl Yves Saint Laurent die Frauen mit noch herrlicheren, farblich noch weitaus nuancierteren Kostümen geschmückt hat als die Männer, die sich wahrhaftig nicht beklagen können. Sie beherrschen die Bühne am Kongens Nytorv in „Cyrano“ so gut wie in *Robbins* Ballett „Fanfare“, das, nachdem man am nächsten Abend die von Bruno Bartoletti vorzüglich dirigierte Aufführung des „Gefangenen“ von *Dallapiccola* und *Balanchines* Meisterwerk „*Apolon musagètes*“ erlebt hatte, das Publikum dennoch zu heller Begeisterung hinriß. Es machte offenbar allen Spaß, den Tänzern, dem Publikum wie dem Orchester, das sonst nicht immer den Anforderungen gewachsen war. Was bezwingt an diesem Ballett, ist verwurzelt in der ungebrochenen Tradition von fast zwei Jahrhunderten, in einem vorzüglichen Training durch *Vera Volkova*, nicht zuletzt aber auch in der Kunst der Pantomime, die im Tivoli seit mehr als hundert Jahren gepflegt wird. *Erik Bruhn* war mit Recht der Star der Schlußveranstaltung des Festivals, nämlich in *Petits* „*Carmen*“. Vorausgegangen war „*Giselle*“, getanzt von *Margrethe Schiøne*, der großen dänischen Ballerina. Ihre Darstellung zeugt für den weiten Radius, den das Königlich Dänische Ballett mit seinem Repertoire gezogen hat. Vermutlich gibt es kein Ballett auf der ganzen Welt, weder in Moskau, Paris, London oder New York, das sich mit seinem Programm, reichend von *Galeottis* „*Launen Cupidos* und des Ballettmeisters“ (1786) bis *Petits* „*Cyrano de Bergerac*“ (1961) und mit seinen Tänzern, zumindest mit seinen männlichen Tänzern, messen könnte.

Heinz-Ludwig Schneiders

Ballett-Festival

Kopenhagen

Das Ereignis, zumindest die Neuheit der diesjährigen Ballett- und Musikfestspiele in Kopenhagen,

Internationale Musikfestwochen

Straßburg

Die XXIII. internationalen Musikfestwochen standen im Zeichen der deutschen Kunst. Sie wurden

eingeleitet durch eine bemerkenswerte Aufführung — die erste in deutscher Sprache auf französischem Boden — der Oper „*Capriccio*“ von Richard Strauss durch das Ensemble der Stuttgarter Oper unter der umsichtigen Stabführung Ferdinand Leitners und in Ernst Poettgens Inszenierung. Ruth Margret Pütz, Joseph Traxel, Hetty Plümacher, H. G. Nöcker, Carlos Alexander und Alfred Pfeifle, Raymond Wolansky und Gerhard Unger boten lobenswerte Leistungen, während Grete Hartung als Gräfin bei weitem dominierte. Den höchst glanzvollen und erlebnisreichen Abschluß des Musikfestes verdanken wir Herbert von Karajan und den Berliner Philharmonikern, mit denen er bei diesem seinem ersten Straßburger Auftreten an zwei unvergeßlichen Abenden mit hinreißendem Elan musizierte. Der erste stand im Zeichen Beethovens (Coriolan, 5. und 6. Symphonie), der folgende war Brahms (2. Symphonie), Bach (Brandenburgisches Konzert Nr. 3) und Strawinsky (Symphonie in C) gewidmet.

Zwischen diesen beiden markanten Ereignissen lagen dann die übrigen, bescheideneren Ereignisse gleichsam eingebettet. Ein Konzert stand unter der Leitung des jungen, hochbegabten Lorin Maazel, der am Pult des zweiten Gastorchesters, des Orchestre National de la Radiodiffusion Française, „Tod und Verklärung“ von R. Strauss, das Konzert für Orchester von Bartók sowie Beethovens Violinkonzert mit Zino Francescatti als Solisten zu Gehör brachte. Auch zeitgenössische Komponisten kamen, wie jedes Jahr, mit mehr oder minder einfallreichen Werken zu Wort. Von Hans Werner Henze waren „Nachtstücke und Arien“ (Gloria Davy, Sopran), von P. Hasquenoph als Uraufführung ein Konzert für Orchester, von Maurice Jarre „Mobiles“ für Violine (Solist Dévy Erlih) und Orchester an einem von Charles Bruck an der Spitze des verdienstvollen Straßburger Rundfunkorchesters gebotenen Abend zu hören. Von dem Franzosen Francis Poulenc erklang sein letztes Werk, ein zwar unkonventionelles, aber dafür auch wenig stimmungsvolles „Gloria“ für Sopran (Solistin Rosanna Carteri) und Orchester. Georges Prêtre, ein junger vielseitiger und strebsamer Dirigent aus Paris, brachte neben Poulencs „Gloria“ leider nur Debussys „Nocturnes“ und Berlioz' „Symphonie Fantastique“. Louis Martin, Direktor des Straßburger Konservatoriums, begleitete mit dem Städtischen Orchester, dem vierten Klangkörper dieses Festivals, den international gefeierten Pianisten Samson François,

der außer dem dritten Konzert von Bartók und demjenigen für die linke Hand von Ravel noch sein eigenes, ein etwas skurriles Tongebilde, spielte, was er sich und seinen Hörern wohl besser erspart hätte. Große italienische Opernarien von Verdi, Puccini und Mascagni schließlich sang die wirklich vorzügliche Sopranistin Rosanna Carteri. Auch der geistlichen Musik war ein breiter Raum zugewilligt, konnte man doch die Bekanntschaft mit dem selten außerhalb seiner Heimat zu hörenden Chor der Sixtinischen Kapelle unter der Leitung von Monsignore Domenico Bartolucci in Werken von Palestrina, Orlando di Lasso, Perosi und Bartolucci machen. Der allgemein hochgeschätzte Straßburger Domkapellmeister Monsignore A. Hoch ließ Auszüge aus Rossinis Stabat Mater und Mozarts Requiem in der Kathedrale zu einem festlich-weihevollen Ereignis werden. Als besondere Rarität ist noch die unter Charles Bruck erfolgte Aufführung der unbekannten Lustspieloper „*Docteur Miracle*“ von Georges Bizet und des Einakters „*La poule noire*“ (Die schwarze Henne) von Manuel Rosenthal zu verzeichnen.

Harald Strauss

Mai Musical

Bordeaux

Der „12. Musikalische Mai“ von Bordeaux wurde eröffnet mit der Uraufführung des ersten Bühnenwerkes von Jean-Michel Damase, einem der bemerkenswertesten Komponisten der jungen französischen Schule, dessen sinfonisches und kammermusikalisches Schaffen wie auch zahlreiche Ballettmusiken schon eine große Zuhörerschaft gefunden haben. Es handelte sich also um einen wichtigen Versuch, um so mehr, als diese „lyrische Komödie“ den Text eines sehr bekannten Stückes von Jean Anouilh darstellt, nämlich „*Colombe*“. Im Mittelpunkt zwei Frauengestalten: eine berühmte, alternde Künstlerin, Alexandra, und eine junge Frau, Colombe, die den ältesten Sohn Alexandras geheiratet hat und aus der diese nun plötzlich auch eine Schauspielerin machen will. Damase hat es verstanden, zu diesem sachlichen und äußerst dichten Text eine sehr lebendige und abwechslungsreiche Musik zu entwerfen und dadurch eine packende Verdeutlichung sowohl des Ironischen als auch des Empfindsamen zu erzielen. Roger Lalande, der größte französische Opernregisseur, hat der Oper „*Colombe*“ eine Aufführung von seltenem Wert und geistiger Qualität gesichert; dazu die sehr schönen Bühnenbilder von MacIès und hervorragende Sänger-Schauspieler. An der Spitze eine große Künstlerin,

Maria Murano als Alexandra, Christiane Harbell als Colombe. Damase dirigierte selbst; er wie auch Lalande wurden lebhaft gefeiert.

Von den übrigen Veranstaltungen sei ein Abend in der Kathedrale durch den Chor der Sixtinischen Kapelle in Rom hervorgehoben, geleitet von Monsignore Bartolucci, ferner eine Reihe von Konzerten mit Dirigenten von internationalem Ruf, wie *Silvestri* oder *Maazel*, mit erstklassigen Solisten wie *Irmgard Seefried*, *Francescatti*, *Segovia*, *Aimée van de Wiele*, *Samson François*, *Cziffra*. Die Abende des Niederländischen National-Balletts unter *Louis Gaskell* und das Ballet du Grand Théâtre de Bordeaux vermittelten Werke von *Tschaikowsky*, *Lalo*, *Bartók* und *Jolivet*.

Jacques Feschotte

MUSIKSTÄDTE IM PROFIL

Kein Programm ohne Moderne

Bremen

Abgesehen von einigen Gastkonzerten kann festgestellt werden, daß das von den heimischen Kulturorganisationen aufgestellte Programm sehr verantwortungsbewußt in jede Vortragsfolge wenigstens ein markantes Beispiel der Moderne aufgenommen hat. Unsere Besprechung sei unter Umgehung der meist qualitativ voll vorgetragenen Konvention auf die Darstellung dieser Arbeit gerichtet. In den Philharmonischen Konzerten brachte *Rudolf Kempe* Weberns *Sechs Stücke op. 6* für Orchester, Debussys „*Prélude à l'après-midi d'un faune*“ und *Manuel de Fallas* „*Nächte in Spanischen Gärten*“, wobei sich erwies, daß sein feinsinniger Ansatz gerade für die Darstellung solcher Werke geeignet ist. Übrigens steigerte *Rudolf Kempe* mit *Wilma Lipp* als engelhaftem Sopran den Abschluß der Saison mit Beethovens *Neunter* zu einer herrlichen Ansprache der Humanität. *Heinz Wallberg* trug mit Sorgsamkeit und Empfindung Schönbergs „*Verklärte Nacht*“ und *Strawinskys* „*Feuervogel*“ vor. Der sehr junge, begabte, aber noch etwas linkische *Istvan Kertesz* gestaltete *Mussorgski-Ravels* „*Bilder einer Ausstellung*“ zu einem großen Orchestererfolg. *Hellmut Schnackenburg* meißelte die *Markanz* von *Hindemiths* *Symphonie in Es* heraus.

In den Philharmonischen Kammerkonzerten spielte das *Loewenguth-Quartett* delikate *Honeggers* Quartett Nr. 3. Das *Trio di Trieste* begeisterte mit der Intensität bei *Schostakowitschs* Trio op. 67. Das junge, aber talentierte *Klaviertrio Hamburg* überzeugte mit dem Trio über irländische Volkslieder von *Frank Martin*. Die



Lorin Maazel

Foto: Felicitas

Uraufführung des Quartettes 1960, einer bremschen Auftragsarbeit, von *Wolfgang Teuscher* überraschte durch die Kunstfertigkeit des Satzes. Dafür hatte sich das *Strauß-Quartett* aus Basel eingesetzt. Das *Quartetto di Roma* erreichte die Moderne bereits bei *Dvořák*. Das *Stuttgarter Kammerorchester* brachte das Neueste von *Hermann Reutter*, die *Sinfonie für Streicher 1960*. So prachtvoll die *Zagreber* Solisten waren, sie blieben mehr als konventionell. Mit den *Bamberger Symphonikern* spielte *Rudolf Kempe* im Sonderkonzert *Béla Bartóks* Suite „*Der wunderbare Mandarin*“.

Die oratorischen Aufgaben waren diesmal verteilt worden. *Hellmut Schnackenburg* formte im Dom die *Matthäus-Passion*. Die *Johannes-Passion* von *Bach* hatte vorher *Hans Heintze* musikantisch mitreißend musiziert. Die Meisterkonzerte mit auswärtigen Gästen blieben mit der Tradition publikumssicher. *Christian Ferras* und *Pierre Barbizet* spielten unübertrefflich *Bach* und *Beethoven*. *Hermann Prey* sang verinnerlicht *Beethoven* und *Schubert*. Selbst die prächtigen *Musici di Roma* verweilten im Barock. Nur der überzeugende *Friedrich Gulda* tastete sich von *Mozart* bis *Debussy* vor. Eine mutige Tat vollbrachte der

Lehrer-Gesangverein mit dem Lehrer-Orchester. Willy Kopf-Endres trug Honeggers oratorische Szenen „David“ so durchgefeilt vor, daß die Laienaufführung zum vollwertigen Kunsterlebnis wurde.

Das „Theater am Goetheplatz“ setzte nach einer blitzsauberen „Martha“ gegen Ende der Spielzeit noch zu „Siegfried“ und „Götterdämmerung“ an, zwei Aufführungen, die das vorzügliche, von Albert Lippert geformte, von Alfred Eichmann musikalisch betreute Bild des gesamten „Rings“ vorzüglich rundeten. Hans Stephan

Streiflichter

Graz

Graz, die in den äußersten Südosten des deutschen Sprachraumes abgedrängte Stadt, bemüht sich doch, die Verbindung mit der großen Welt aufrechtzuerhalten. Der das Konzertleben beherrschende Musikverein für Steiermark brachte in der vergangenen Saison Mitropoulos mit den Wiener Philharmonikern (Mahler 9. Symphonie), Fricsay mit dem Radio-Symphonieorchester Berlin, Rieger mit den Münchner Philharmonikern, Böhm, Celibidache (Brahms Requiem), Matasovic (Schockakowitsch 1. Symphonie) nach Graz, Kammerkonzerte und Liederabende vereinten klangvolle Namen: Janáček-Quartett, Tschechisches Nonett, Tatrai-Kammerorchester, Weiner-Quartett, Casado, Ludwig, Grümmner, West, Berry, Wächter. Die Oper, als Sprungbrett zu großen Bühnen bekannt, zeigte nach schwachem Beginn mit „Tannhäuser“ und „Don Carlos“ einen sehenswerten „Rosenkavalier“, „Lucia di Lammermoor“ mit der grandiosen Mimi Coertse, die vieldiskutierte „Dreigroschenoper“ und konzentrierte sich dann auf eine vollständige „Ring“-Aufführung, die unter Opernchef Günther Wich und Max Kojetinsky in Grob-Prandl (Brünnhilde), Charlebois (Siegfried), Polke und Wolovsky (Wotan), Greindl (Hagen) hervorragende Sänger-Darsteller fand; Intendant Diehl und Bühnenbildner Skalicky trafen geschickt den Ausgleich zwischen Wagners Inszenierungsvorschriften und dem Stil Neu-Bayreuths. Am Saisonschluß stand die Uraufführung der Oper „Der Diener zweier Herren“ von Waldemar Bloch.

Von Bloch kamen bisher zwei Werke: „Stella“ (nach Goethe) und „Das Käthchen von Heilbronn“ (nach Kleist), in Graz zu Uraufführungsehren, ohne über die Steiermark hinauszugehen. Mit „Der Diener zweier Herren“ (nach Goldoni vom Komponisten) trifft er nun auf die Konkurrenz des gleichnamigen Werkes von Jan Hanuš. Der

Ausbreitung ist somit eine erste Grenze gesetzt. Leider — so möchte man gestehen. Denn Blochs neue Oper bringt alles mit, was die heitere Gattung verlangt: ein liebenswürdig-unkompliziertes Spiel, das zwar nicht erregende Dramatik, jedoch Geist und Satire bietet, ein zurückhaltendes Musizieren, das wohl die Problematik neuerer Musik kennt und verarbeitet, jedoch ohne stets mit dem Finger darauf hinzuweisen. Der Dichter-Komponist schafft so frisches, lebendiges Theater, es gelingt ihm, Szenen, Rollen und Figuren so plastisch und vollblütig vor seine hörenden Zuschauer hinzustellen, daß sie gar nicht merken, mit wieviel Raffinement sie hier „bedient“ werden. Die musikalisch von Cerny und in der Regie von Wolf-Ferrari betreute Aufführung lebt vom Spiel Wolfram Zimmermanns (Truffaldino). In den weiteren Partien bewähren sich Raili Kostia, Waltraud Schwind, Friedl Pöltinger, Alexander Fenyves, Engelbert Domig, Hans Helm, Hans Krotthammer und Hanns Heger.

Wolfgang Suppan

OPER

Willy Burkhardt's „Schwarze Spinne“
in neuer Gestalt Kassel

Nach der Zürcher Uraufführung von 1949 und der Basler Aufführung der überarbeiteten zweiten Fassung im Jahre 1954 (die beide von Paul Sachser dirigiert wurden) war es um Willy Burkhardt's einziges Bühnenwerk „Die schwarze Spinne“ still geworden, obwohl der hohe und nirgends bestrittene Rang der Musik eine weitere Beschäftigung mit dem von seiner bühnenmäßigen Wirksamkeit her problematischen Werk gerechtfertigt hätte. Burkhardt selber hatte „Die schwarze Spinne“ eine Oper genannt, hatte den Begriff aber sehr weit definiert als „ein Bühnenstück, bei dem die Musik einen führenden Anteil hat“. Gerade aber diese großzügige Auffassung, die die schlichte Erzählung des Gotthelf-Textes mit dramatisch-musikalischer Handlung abwechselnd ließ, das Nebeneinander der verschiedenen Elemente von Epik und Dramatik, von Sprechstück und Oper, Oratorium und Pantomime, das Gegenüber einander schließlich von realistischem und visionär stilisiertem Stil und das Dominieren der Musik über das Drama hatte die Regie vor unlösbare Aufgaben gestellt und die unmittelbare Wirkung des Werkes erheblich beeinträchtigt.

Die verdienstvolle Kasseler Erstaufführung, die Burkhardt's „Oper“ endlich auch der deutschen Bühne erschloß, stand in erster Linie vor der

Burkhards „Schwarze Spinne“ in
Kassel Foto: Langhammer



Frage einer Bühnenwirksameren Dramaturgie, die die auseinanderstrebenden Bestandteile des Werkes zu einer möglichst dichten und überzeugenden Einheit zusammenzufügen hatte. Verlag und Bühne hatten sich zu einer weiteren szenischen Bearbeitung entschlossen und diese Reinhold Schubert übertragen, dem erfahrenen Chefdramaturgen der Deutschen Oper am Rhein (Düsseldorf-Duisburg). Seine Neufassung bemüht sich, die Überschneidungen von realistischem, opernhafem und pantomimischem Ausdruck, die der Dramatik des Werkes im Wege gestanden hatten, zu vermeiden und die Musik weitgehend mit der szenisch-dramatischen Handlung zu koordinieren. Burkhard's Musik blieb bei diesem Prozeß in ihrer Substanz fast völlig unangetastet. Die Bühnendichtung von Robert Faesi und Georgette Boner dagegen wurde mit allen legitimen Mitteln der Dramaturgie den Erfordernissen der Szene angepaßt.

Praktisch sieht das folgendermaßen aus: Schubert faßt das Ganze als ein geistliches Spiel auf, das die Einwohner von Sumiswald zur Errettung von der Pest eingesetzt haben und als Dank- und Erinnerungsspiel in gewissen Abständen regelmäßig spielen. Als Rahmen verwendet er den Choral, zu dessen Gesang alle Darsteller gemeinsam auf die Bühne ziehen (hier wurde ein Teil der Einleitung in einen Vokalsatz transponiert) und den Dankchoral, mit dem das Werk schließt. Die schon in Basel reduzierte Rahmenhandlung fällt gänzlich fort. Der einzige musi-

kalische Abschnitt dieses Sprechstücks, die Taufszene, wird recht überzeugend an den Anfang des 2. Aktes gestellt.

Die entscheidenden Eingriffe der Neubearbeitung betreffen die von Burkhard vorgesehene Doppelrolle von Darstellern und Chören. Die Sing- und Sprechrolle des Teufels wurde aus zwei anderen Rollen neugeschaffen (ein Ritter, eine Stimme); die Rolle des Hans wurde gestrichen; die Dialoge der Lindauerin und des Komturs — die ursprünglich vom Erzähler gesprochen und gleichzeitig szenisch „ausgedeutet“ waren — werden von individuellen Personen her dargestellt. Die Chöre der Bauern und Ritter sowie die Lindauerin werden — während sie im Original aus dem Orchester zu singen hatten und durch Tänzer dargestellt wurden — unmittelbar in die szenischen Vorgänge einbezogen. Nur in den ausgesprochenen tänzerischen Szenen treten für die Sänger-Darsteller Lindauerin und Teufel Tänzer in Erscheinung. Im übrigen besteht die Bearbeitung aus kleineren, aber wirkungsvollen Eingriffen in den gesungenen und gesprochenen Text, durch die der Handlungsverlauf klarer gestaltet und verständlicher wird. Dabei ließen sich Veränderungen des Gotthelf-Textes, den Burkhard gerade unverändert hatte lassen wollen, allerdings nicht immer vermeiden. Insgesamt aber ist die Bearbeitung wegen ihrer unbestreitbaren Bühnenwirksamkeit ein großer Gewinn.

Die Inszenierung durch Reinhold Schubert gewährleistet ein innigstes Vertrautsein mit dem Werk

und muß als eine der gelungensten bezeichnet werden, die in den letzten Jahren über die Kasseler Bühne gingen: Virtuoses Arbeiten mit allen Mitteln des modernen expressiven wie des mittelalterlichen Theaters, ein auf das Wichtigste reduziertes, in seinen Einzelheiten aber symbolkräftiges und durchaus farbiges Bühnenbild und Kostüme von teils schlichter Einfachheit, teils wohlüberlegter Raffinesse (in beidem hatte Ekkehard Gröbler auf Schweizer Lokalkolorit verzichtet), blitzschneller Szenenwechsel durch Einbeziehung von Hinter- und Seitenbühne, vollkommener Einsatz der Beleuchtung, einfallsreiche Choreographie der Tanz- und Chorszenen. Die Fülle der scheinbar divergierenden Elemente wird unter den übergeordneten Begriff eines liturgisch-szenischen Spiels zu einer Einheit gezwungen, deren Voraussetzung die geschickte Bearbeitung ist, die aber erst durch die Kraft und den Einfallsreichtum der Regie garantiert wird.

In Margarete Ast (Lindauerin) und Werner Franz (Teufel) fand Schubert zwei als Sänger und Sprecher gleichermaßen bewegliche Darsteller. Als ihre Tanzdoubles gefielen Hertha Gedtke und Robert Mayer. Die übrigen Darsteller zeugten von gleichmäßig sicherem Vertrautsein mit ihren Rollen: Carin Carlsson (Blinde Ahne), Eva Orthbauer (Junge Frau), Marion Aldi (Rueh), Derrik Olsen als Gast aus Basel (Priester), Elfriede Podhajcki (Bäuerin), Aage Poulsen (Bauer), Franz Josef Steffens (Sprechrolle: Komtur), Ernst von Klipstein (Erzähler).

Der Chor, dem der Komponist eine Fülle schöner Aufgaben anvertraut hat und den man als den wichtigsten „Solisten“ des Werkes bezeichnen könnte, war durch Rudolf Dücke zu hervorragenden Leistungen geführt worden. Die musikalische Leitung lag bei Paul Schmitz in denkbar besten Händen. Er, der sich schon 1952 mit dem Gedanken getragen hatte, „Die schwarze Spinne“ in Leipzig herauszubringen, und der sich durch Auführungen mehrerer anderer Werke um den Schweizer Meister verdient gemacht hatte, war der beste Anwalt für ihre überzeugende Wiedergabe. Spontanen Dank erntete der in Jahresfrist scheidende Intendant Hermann Schaffner, dessen Einsatz für das Opernschaffen der Gegenwart hier eine gewisse Krönung fand.

Der Erfolg des Werkes wäre aber nicht so ungemein eindrucksvoll geworden, wenn es nicht in seinen musikalischen Schönheiten so reich, in seiner Aussage so stark und überzeugend wäre. Burkhard hat einmal geäußert, daß hinter einer guten Musik die

ganze Persönlichkeit des Komponisten mit seinem ganzen Denken, Fühlen und Wollen stehe und daß dieses Persönliche, das begrifflich oft schwer zu fassen sei, stets zu spüren sei. Willy Burkhard, in dessen Schaffen sich Anregungen von Lechner, Schütz und auch Bach, Debussy, Strawinsky, Bartók, Hindemith und Schönberg kreuzen und in tiefer Inbrunst, visionärer Kraft, inniger Naturverbundenheit und so erfreulicher Menschlichkeit zu einer schöpferischen Einheit zusammengeschmolzen — Willy Burkhard ist eine solche Persönlichkeit gewesen, deren Originalität stets stärker ist als die gelegentlich erkennbaren Einflüsse. Sein Werk, das wird auch in Deutschland von Jahr zu Jahr deutlicher, wird Dauer haben und sich durchsetzen. „Die schwarze Spinne“ aber, die in gewisser Weise eine Synthese seiner verschiedenartigen Schaffensprinzipien darstellt, ist durch diese Kasseler Aufführung für die Bühne gewonnen worden und sollte jetzt ihren Weg machen.

Wilfried Brennecke

Aufbruch ins Unbekannte Hamburg

Das Fragwürdige wird in Debussys „Pelléas und Mélisande“ zum Inhalt, in dieser ersten Literaturoper, die eine neue Entwicklung des Musiktheaters einleiten sollte. In Hamburgs Staatsoper hatte die Inszenierung des Werkes ihren besonderen Hinweis-Charakter. Denn hier ist Hans Werner Henzes „Prinz von Homburg“ noch in frischer Erinnerung: epochales Beispiel einer modernen Literaturoper, in der das Literarische sich niederschlägt als ein musikalisches Traumgespinnst. Die Verbindung über sechs Jahrzehnte ist bestrickend, zumal Rolf Liebermann das Engagement von Ernest Ansermet zu danken war, eines grand old man unter den Dirigenten, wie Schuricht und Monteux authentischer Sachwalter der Übergangskunst, die unter seinen Augen entstand. In „Pelléas und Mélisande“ lösen sich die erratischen Blöcke Wagners auf zur feinsten Verbobenheit, zum geistklaren Gespinnst. Ein Werk in der Schwebe, wörtlich wie im kompositorischen Sinne. Debussy betreibt einen Kult des Leisen, Unausgesprochenen, ja des Verschweigens.

Ansermets kristallisches, entschleierndes Musizieren, schlank und vibratoarm, graphisch zu nennen, konträr dem unter der Kennmarke „Impressionismus“ oft gehörten undifferenzierten Mischklang, entfaltete die auf das Verborgene abzielenden Schönheiten der Partitur. Die Hamburger Philharmoniker folgten seinen Intentionen hervorragend. Was in diesem Werk Bild werden

will, ist gezeichnet vom Unausweichlichen, von einer Art Ritual, aber auch von Schatten und Schemen: Hausspielleiter Ulrich Wenk erwies seine Befähigung zur sensiblen, hochmusikalischen Regie. Seine achtbare Leistung fand in dem nicht ausgeformten Bild Alfred Sierckes indes ungenügenden Beistand. Die Gesangskultur von Ernst Haefliger verdient, hervorgehoben zu werden: ein besserer Pelléas wäre kaum vorstellbar. Erna Spoorenberg erfüllte stimmlich die Ansprüche der Mélisande-Partie, wirkte aber etwas zu „irdisch“ und fügte sich noch nicht recht ins Ensemble. Stimmstark, doch nicht frei von Pathos: Vladimir Ruzdak als Golo und Ernst Wiemann als König Arkel. Mit schönen Mitteln trugen Cvetka Ahlin, Ria Urban und Heinz Blankenburg bei zu dem musikalisch werkgerechten Flair.

Claus-Henning Bachmann

Was die „West-Side Story“ lehrt

München

München erfuhr als erste Stadt der Bundesrepublik, was es eigentlich mit dem berühmten großen Broadway-Musical „West-Side Story“ auf sich hat, nachdem es die New Yorker fast 1200 Aufführungen hindurch gefesselt und in Europa bereits London und Paris in mehreren hundert Wiederholungen begeistert hatte. Was ergab sich nun durch die unmittelbare Begegnung mit diesem Stück neuen amerikanischen Theaters? Man spürt an diesem Musical, daß Amerika keine eigene Theatertradition besitzt, die Europa als schweren Bildungsballast mit sich herumschleppt und in der Fortbewegung so hinderlich ist. Amerika ästhetisiert und philosophiert nicht um das Gegenwartstheater. Ohne weltanschauliche Doktrinen und intellektuelle Eitelkeiten zeigt sich hier ein neuer Theaterstil, der eigentlich weiter nichts ist als eine aus einem natürlichen Lebensgefühl erstandene neue Synthese der alten Theaterelemente Darstellung, Gesang und Tanz. Ob dieser neue Stil einmal beispielhaft richtungsweisend oder gar, wie man bei uns so gern fragt, schulebildend wirken wird, ist bei der unbekümmerten Frische und Natürlichkeit, mit der er auftritt, im höchsten Grade irrelevant. Vielleicht ist diese Voraussetzungslosigkeit das typisch amerikanische Kriterium. Das Thema ist höchst einfach und radikal. In den Westvierteln von Manhattan bekämpfen sich zwei Halbstarken-Banden bis aufs Messer, die einheimischen „Jets“ wollen die eingewanderten Puertoricaner, die „Sharks“ nicht dulden. Diese Story zeigt, wie gesunde Jugend sich selbst aus der Gefährdung

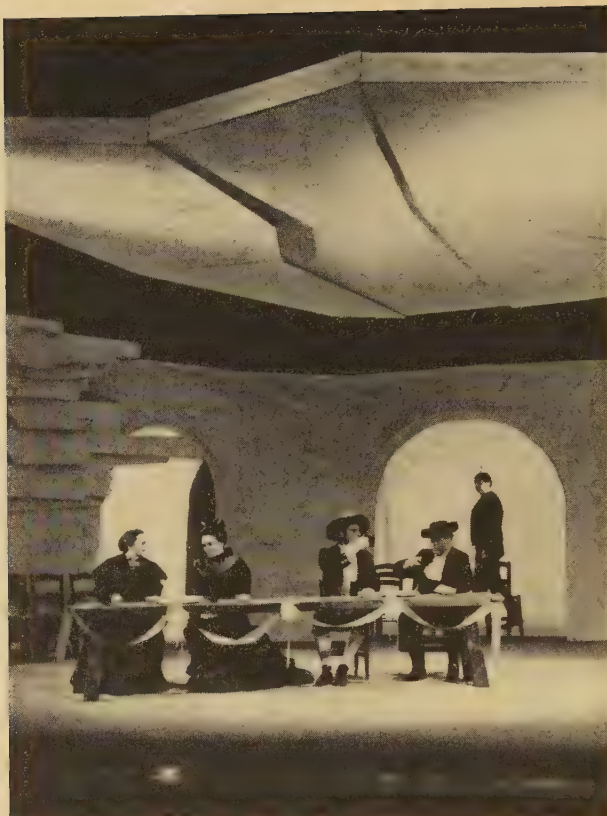
herausfinden kann. Zwischen den beiden Parteien erblüht eine zarte reine Liebe, eine „Romeo-und-Julia“-Tragödie, die die erbitterten Gegner nach ihrem blutigen Ausgang versöhnlich zusammenführt. Die Dramaturgie der Handlung verzichtet dabei auf allen schwülen Operetten-Sex. In der hinreißenden Regie des berühmten Choreographen Jerome Robbins scheinen die Grenzen zwischen schauspielerischer Darstellung und Tanz aufgehoben. Beide Funktionen gehen ineinander über und bilden eine neue Synthese, für die man einen eigenen Begriff erst erfinden müßte. Das Bemerkenswerteste an diesem Regiestil von Robbins ist, daß man ihn nicht spürt. Diese Stileinheit verlangt auch einen neuen Darstellertyp, der in sich die Fähigkeit eines Schauspielers, Sängers und Tänzers vereinigt. Und Robbins konnte diesen neuen Typ auch nur unter jungen Menschen finden, deren Begabung noch nicht einseitig spezialisiert ist. Das Durchschnittsalter des großen, fast vierzigköpfigen Ensembles beträgt 23 Jahre. Und nur mit solchen jungen Menschen ist die schonungslose darstellerische Rasanz zu erzielen, mit der sie sich ihre eigene Problematik gleichsam vom Leibe spielen. Die Musik, die der berühmte Dirigent Leonard Bernstein geschrieben hat, ist nicht extravagant, man ist ihm dankbar, daß er nichts verschmalzt und verschulzt hat, er bleibt immer geschmackvoll, es gibt keine plärrigen Songs, leise lyrische Melodik kann plötzlich in knorrige Gassenhauer oder in harte Jazzrhythmen umschlagen. Er gibt dem Musical, was es nötig hat, ein lockeres buntes Klanggewand. Das Münchener Publikum war begeistert.

Joachim Herrmann

Fortners „Bluthochzeit“

Stuttgart

Einen guten Einfall hatte Wolfgang Fortner: nämlich Federico Garcia Lorcas „Bluthochzeit“ als Textvorlage zu wählen. Das ist wirklich ein großartiges Opernbuch. Kein gemachtes Libretto, sondern ein geborenes sozusagen. Nicht nur, weil die dichterische Prosa mit Liedstrophen reich durchsetzt ist, die nach Musik ebenso lechzen wie die berühmte Waldszenen. Auch weil Handlung und Gestalten in ihrer archetypischen Wucht den Möglichkeiten dramatischer Musik denkbar entgegenkommen. Fortner ließ das Dichterwort völlig unangetastet; von ganz wenigen Kürzungen abgesehen, ist der Text wörtlich vertont, in weiten Passagen sogar gesprochen. Der Komponist folgte damit dem vorherrschenden Zug des zeitgenössischen Musiktheaters, dem zur literarischen Oper.



Fortners „Bluthochzeit“ in Stuttgart
Foto: Kilian

In der „Bluthochzeit“ zeigt sich jedoch, daß hervorragende Dichtung zwar eine Oper stützt, aber nicht alles rettet, wenn die Musik gerade in der Aufgabe versagt, „die Tragödie zu Ende zu singen“ — wie Fortner es klarsichtig formuliert, ohne der Forderung dann zu genügen.

Der ständige Wechsel von gesungenem und gesprochenem Wort, der für die ganze Partitur bezeichnend ist, kommt gewiß Garcia Lorca zugute — so sehr, daß man sich wünschte, es würde noch mehr gesprochen und noch weniger gesungen. Fortners Zwölfton-Gespinnste sind instrumental empfunden, sie dringen nicht über die Rampe. Das Stärkste ist in den Orchester-Zwischenspielen ausgesagt, von denen das dritte ein Thema mit Variationen, das fünfte ein hoch-expressives Furioso ist. In den Gesangspartien fehlt bei Fortner der notwendige plastische Einfall; seine Lyrik mag für kammermusikalische Nachtstudios geeignet sein, nimmer aber für die

Bühne. Einigen Halt gewinnt die Partitur durch die Übernahme andalusischer Rhythmen und Volksweisen. Aber diese, meist diatonisch gebildet (der Chor hat es viel leichter als die Solosänger), stehen fremd und unverschmolzen inmitten ihrer atonalen Einkleidung.

Die Vertonung hemmt und retardiert, statt zu überhöhen und zu verdichten. Dazu dämpfte Ferdinand Leitner noch die ohnehin schon spärlichen dramatischen Akzente. Rücksicht auf die Sänger, denen Übermenschliches an Intonation und Unabhängigkeit der Stimmführung zugemutet wird, und die Sorge, auch die feinsten Motivverästelungen herauszuarbeiten, verführte zu einer Interpretation, die manchmal wie gelähmt schien. Es mangelte ihr nicht an Sensibilität, aber an drängendem Zugriff, der Fortner Lorca näherbringen könnte. In Günther Rennerts Inszenierung war solche Spannung viel öfters zu spüren. Rennert hatte sichtlich eng mit Leni Bauer-Ecsy

zusammgearbeitet; deren großflächige Mauern und Bögen, auf einem wandlungsfähigen Grundriß aufgebaut, symbolisierten sehr bildkräftig das Archaische des Geschehens.

Überragende Gestalt war Martha Mödl: Eine wahre Urmutter, in der sparsamen Musik und gesanglichen Nuancierung Ströme von menschlichem Leid aussendend, unnahbar und ergreifend zugleich. Neben ihr hatten es die übrigen Frauen schwer zu bestehen. Lore Wismann, der atonale Partien freilich nicht in die Kehle geschrieben sind, vermochte es dank ihrer Begabung, Musik völlig natürlich in körperlichen Ausdruck umzusetzen. Gerd Seid, vom Staatsschauspiel aus geborgt, hatte als Bräutigam naturburschenhafte Geradheit und Frische; sein singender Rivale Hans Günter Nöcker stand ihm in darstellerischer Gewandtheit etwas nach. Den Mond-Gesang erfüllte Jess Thomas mit tenoral schöner Lyrik. Das gesamte personenreiche Aufgebot verdient für seine Ensembleleistung, hinter der mühevolle Arbeit steckt, Anerkennung. Kurt Honolka

Wagners „Ring“

Augsburg

Wenn ein Stadttheater, das nur sechzig Kilometer von einer Opernmetropole entfernt liegt, eine geschlossene Aufführung vom „Ring des Nibelungen“ bietet, möchte man zunächst an einen zu hoch geschraubten Ehrgeiz denken. Aber für den Augsburger ist nicht nur der Münchener „Ring“ fast unerreichbar, sondern er besitzt in seiner eigenen Bühne einen Apparat, der sehr wohl das große Wagnis unternehmen kann, den Wagner-Zyklus aufzuführen. Augsburg hat ja auch neben seinem musikalischen Oberleiter Kertesz, der als Pultstar internationalen Rang besitzt, einen ausgezeichneten Musikdirektor, der seit einem Jahrzehnt für den kontinuierlichen Aufbau und Ausbau der künstlerischen Kräfte Sorge trägt. Anton Mooser bietet zudem die Garantie, daß auch während der häufigen Abwesenheit des Chefs kein Nachlassen in der Qualität der Aufführungen eintritt. Es bedeutet eine Krönung seiner aufopfernden jahrelangen Arbeit, daß Mooser nun fast ohne auswärtige Hilfe mit dem eigenen Ensemble die ganze Tetralogie einstudieren konnte, deren Aufführung in ihrer musikalischen Geschlossenheit keine Wünsche offen ließ. Vom „Rheingold“ bis zur „Götterdämmerung“ erlebte man eine Steigerung von Abend zu Abend. Inszenierung und Bühnenbild boten wohl einzelne gelungene Eindrücke, ließen jedoch die Geschlossenheit vermissen, die man in der musikalischen

Wiedergabe so beglückend empfand. Insgesamt eine imponierende Leistung. Felix Karlinger

Debussy: „Pelléas und Mélisande“

Wuppertal

Ein Wald, dessen Stämme sich im Unendlichen der Dunkelheit verlieren, nach oben strebend und drängend wie die Säulen eines gotischen Domes. Einmal tritt dieses Gitterwerk des Schicksals weiter zurück, ein anderes Mal droht es einen zu ersticken, einmal ist es durchbrochen und läßt einen Gang frei, der wie endlos ist, ein anderes Mal ein hohes Fenster, dessen Läden kaum Licht durchgeben. „Hier scheint nie die Sonne“ — ringt sich Mélisande ab. Das ist das Bühnenbild von Heinrich Wendel in der Wuppertaler Aufführung, in das Georg Reinhardt seine Darsteller hineinstellt. Er arbeitet ganz auf den verhaltenen Ton des Kammerspiels hin und nimmt alle großen Gesten zurück. Von äußerster Sparsamkeit sind die Dirigierbewegungen Hans Georg Ratjens, unter seinen Händen blüht das Melos in dem herrlich spielenden Orchester wunderbar auf. Als Ganzes ist die Aufführung ein zwingender Beweis, zu welcher Geschlossenheit ein Ensemble geführt werden kann, wenn die Bühnenvorstände einen Stil anstreben. Am besten von den Solisten Armand Reynaerts als Golo, unbedingt glaubhaft, ja erschütternd die Tragödie des alternden Mannes in seiner Darstellung. Neben ihm Eduard Wollitz als König Arkel, das Zeitlose, Mystische berührend. Überzeugend Käthe Maas (Mélisande) und Veijo Varpio (Pelléas), sehr natürlich und frisch Margot Risa (Yniold). Karl H. Wörner

Orffs „Antigonae“

Hannover

Die Erstaufführung der Carl Orffschen „Antigonae“ hat gezeigt, daß das Werk in einer ideenreichen Inszenierung aufs tiefste zu beeinflussen, ja, zu erschüttern vermag. Die zweieinhalbstündige pausenlose Aufführung im Opernhaus hatte in dem Regisseur Günther Fleckenstein und dem Dirigenten Wolfgang Trommer stilbewußte künstlerische Leiter. Die Ausstattung von Friedhelm Strenger betonte in der Synthese von Abstraktion und Einfachheit die Zeitlosigkeit der Tragödie. In dieser durch Wirkungen des Lichts außerordentlich bereicherten Atmosphäre des Bildes ging es dem Spielleiter darum, geschlossene, individuell aufgelockerte Wirkungen durch den mit 10 Mann solistisch besetzten Chor zu erzielen und auch die Solisten von den üblichen antikatuarischen Vorstellungen zu befreien. Daß die

innere Spannung bis zum Schluß ungebrochen anhielt, lag vor allem an der idealen Besetzung des Solistenensembles. Helmtrude Kraft mit der hochdramatischen Schönheit und Glut ihrer Stimme war eine großartige Antigone, Gotthart Kronstein, der sich als hochintelligenter Sänger-Darsteller auswies, bewältigte mit seiner plastischen, wie gemeißelt anmutenden Artikulation die unheimliche geistige Weite der Kreon-Partie in imponierender Weise. Hervorragend auch die Tenöre: Hubert Weindel, Theo Altmeyer und Walter Schneemann. Elisabeth Pades Ismene war ganz auf tragisch-lyrische Verfeinerung und Beredsamkeit des Singens und auf schauspielerische Intensität eingestellt. Franz Crass trug mit seiner machtvollen Gesangs- und Sprechkunst in der Rolle des Boten entscheidende künstlerische Glanzpunkte in die Aufführung.

Erich Limmert

Verdi und Gluck

Kassel

Unter den Inszenierungen im Großen Haus des Staatstheaters muß die von Verdis „Nabucco“ besonders hervorgehoben werden. Als Kunstwerk ist „Nabucco“ an Vollkommenheit mit späteren Werken Verdis nicht zu messen, und so ist dem kritischen Besucher, der interessante opernhistorische Studien treiben kann, im Grunde nicht recht wohl zumute. Sehr überzeugend war aber die Aufführung. So wie Paul Schmitz dem leidenschaftlichen Schwung der Musik Verdisches Pathos zu verleihen, dabei aber den bei deutschen Aufführungen Verdis häufig so penetranten „Drehorgelklang“ zu mäßigen wußte, führte Hans Hartleb die Regie eindrucksvoll aus dem Geiste der Musik. Unter weitgehendem Verzicht auf Requisiten konzentrierte er sich auf eine sinngemäße und gerade in ihrer lebendigen Natürlichkeit überzeugende Personenführung. Besonders in den Chorszenen gelangen ihm großartige Bilder, für die ihm Ekkehard Gröbler einen aus monumentalen Quadern errichteten und für die verschiedenen Szenen leicht variierbaren Rahmen geschaffen hatte. Unter den Solisten sind Annemarie Leber (Abigail), Margarete Ast (Fenena), Martin Matthias Schmidt (Nabucco) und Marion Alch (Ismael) hervorzuheben. Die beispielhafte Einstudierung der Chöre ist Rudolf Dücke zu danken.

Mit einer würdigen Aufführung von Glucks „Iphigenie auf Tauris“ bekannte sich das Kasseler Staatstheater erneut zum ersten großen Operndramatiker deutscher Herkunft. Die Neuinszenierung gewann dadurch besonderes Interesse, daß

sie erstmals mit der unter Glucks Augen 1781 für Wien entstandenen originalen deutschen Fassung des zunächst als große französische Oper komponierten Werkes bekannt machte. Da der Textbearbeiter Johann Baptist von Alxinger nicht gezwungen war, der ursprünglichen, entsprechend dem Geist der französischen Sprache kurzatmig deklamierenden Musik deutsche Worte zu unterlegen, sondern der Komponist selber Melodieführung und Deklamation nach den Notwendigkeiten des Dramas und des neuen deutschen Textes erheblich verändert hat, kann man bei dieser erst vor einigen Jahren ans Licht gebrachten Wiener Fassung der „Iphigenie“ tatsächlich von einer deutschen Oper Glucks reden. Die Aufführung war durch die große Leistung Gerda Lammer's als Iphigenie bestimmt. Die antikische Größe und Erhabenheit ihrer Darstellung sowie Wohlklang und Beherrschtheit ihrer kostbaren Stimme entschieden über den Erfolg des Werkes und der Wiedergabe. Neben ihr beeindruckten besonders Kurt Schöffler als Orestes und Horst Wilhelm als Pylades, sowie die von Rudolf Dücke einstudierten Chöre. Hermann Schaffner führte die Regie im Geiste jener „edlen Einfalt und stillen Größe“, die das Antikenbild Glucks weitgehend bestimmte. Auch Willy Kraus hatte als Dirigent seine eindrucksvollen Höhepunkte in den klassizistisch klaren und leisen Nummern Iphigeniens und der Priesterinnen, während die Partei der Skyten, schon von Glucks Partitur her spärlicher bedacht, auch in Regie und Musik weniger überzeugend wirkte.

Wilfried Brennecke

KONZERT

Galeriekonzerte

Dresden

Die Galeriekonzerte des Deutschlandsenders standen in ihrem dritten Jahrgang im Zeichen des 400jährigen Bestehens der Staatlichen Kunstsammlungen. Tatjana Nikolajewa, Otmar Suitner und die Staatskapelle gaben dem Gobelinsaal, der neuen Heimstätte dieser Abende, die Weihe mit Klavierkonzerten von Bach und Mozart. Im zweiten der sieben Konzerte boten die Kruzianer in vollendetem A-cappella-Klang unter Rudolf Mauersberger Kostbarkeiten der Madrigalzeit. Gerhard Schwalbe hatte für das Jubiläumsjahr ein Programm entworfen, das hohen Ansprüchen gerecht wurde. So erschien erstmalig das Smetana-Quartett mit der Prager Cembalistin Zuzana Ruzicková, die Bach, Scarlatti und einige Sätze aus Bartóks Mikrokosmos auf dem Tasteninstrument überzeugend interpretierte.

Klassische und moderne Werke spielte das Berliner Rundfunk-Bläser-Quintett. Pergolesis Zweikammer „Der getreue Musikmeister“ bedeutete in der Wiedergabe durch die Berliner Staatskapelle unter Werner Stolze mit den Solisten Hella Jansen, Werner Enders und Reiner Süß eine willkommene Auflockerung und Bereicherung. Ursula Gust, der Geiger Györy Garay und Hans Löwlein servierten ein delikates Kammerprogramm. „Humor in der Musik“ — bald dezent, bald saftig — berücksichtigte Mozart, Haydn, Lortzing, die „Gassenhauer-Variationen“ von Karl Hermann Pillney mit dem Komponisten am Flügel und als Uraufführung die Arno-Holz-Kantate „O Adame, O Eve“ von Heinz Krause-Graumnitz. Das Berliner Kammerorchester und die Solistenvereinigung des Deutschlandsenders fanden unter Helmut Koldi reiche Anerkennung.

Wertvoll war der Schlußakkord durch Herbert Kegel und den Leipziger Rundfunk. Der Sprecher Ekkehard Schall und Hans-Joachim Rotzsch trugen solistisch Wolfgang Fortners faszinierende Kantate „An die Nachgeborenen“ vor; es erklangen Hindemiths polyphon geprägtes Bekenntnis „Apparebit repentina dies“ für Chor und zehn Blechbläser, Honeggers Verneigung vor Bach und Wagner-Régenys „Genesis“ für Altsolo (Anneliese Burmeister), Chor und Instrumente. Mit bemerkenswertem Einfühlungsvermögen stellte Henner Menz, Direktor der Gemäldegalerie Alte Meister, jeweils die Beziehungen zwischen Bild und Musik, zwischen den Hörern im Saal und am Lautsprecher her. In dieser höheren Einheit liegt wohl der einmalige Reiz der Funkkonzerte im Dresdner Semperbau begründet. *Hans Böhm*

Renaissance der Renaissance Leipzig

Verstaubte Berühmtheiten, die von ihrem gipsernen Ehrensockel in Lehrbüchern und Vorlesungsmanuskripten heruntergehoben und lebendig musiziert werden, vermögen durchaus im grellen Licht unseres modernen öffentlichen Musiklebens mit Glanz und Frische zu bestehen. Solches geschah mit Orazio Vecchis Madrigalkomödie „L'Amfiparnasso“. Voraus gingen zwei Werke von Purcell (Fantasia über einem Ton) und Rameau (Konzert für Cembalo und Streicher), bei denen das Gambenquintett „Pro Arte Antiqua Pragensis“ mit seinem Cembalisten technisch und musikalisch kaum Wünsche offen ließ. Es vereinigte sich zur Aufführung der „Commedia harmonica“ — wie Vecchi sein Werk, ein musikalisches Gegenstück der Commedia dell'Arte, nannte — mit den fünf

Instrumentalisten (Blockflöten, Dulzian, Laute, Orgel) und dem Vokalstett der „Capella Lipsiensis“ zu einem hervorragend auf alle Werk-spezifisch eingestellten, homogenen Klangkörper. Die Leitung Dietrich Knothes, musikwissenschaftlich beraten von Hans Grüß, sicherte starke Geschlossenheit und Präzision. Damit waren alle Bedingungen für eine stilgerechte und musikalisch hochstehende Interpretation erfüllt. Heinrich Bessler und Horst Richter sorgten zudem für eine verständnisvolle Aufnahme, indem jener Wesen und historische Bedeutung würdigte, dieser in Zwischentexten die Fabel nahebrachte. So lieferte der viel besprochene, aber nicht gesungene Opernvorläufer vor einem dankbaren, größeren Zuhörerkeis den unbedingten Beweis seiner Lebenskraft. *Martin Wehnert*

Lebendiges Musikleben

Berlin

Die Saison näherte sich dem Ende; nach Hindemith, Boulez, Zillig und Blacher stand als letzter in der Reihe der dirigierenden Komponisten jetzt Hans Werner Henze am Pulte der Philharmoniker. Sein ebenso fesselndes wie weitgespanntes Programm umfaßte Werke von Karl Amadeus Hartmann, Benjamin Britten und Igor Strawinsky (Symphony in three movements) sowie als eigene Schöpfung die „Drei Dithyramben für Kammerorchester“. Eine wohlaufgebaute Vortragsfolge, die auch erhebliches inneres Gewicht hatte und für Henzes Geschmack ein gutes Zeugnis ablegen konnte — zudem eine Bewährungsprobe für den Kapellmeister Henze, der sich speziell für Hartmann und Britten sehr intensiv einzusetzen wußte. Hartmanns erste Symphonie von 1937/38 wird heutzutage selten gespielt; dabei dürfte dieser „Versuch eines Requiems“ nicht nur eines seiner persönlichsten Bekenntnisse, sondern zugleich eine Abrechnung mit den seinerzeit herrschenden politischen Mächten darstellen (Altsolo: Marga Höffgen). Poetischer ausiseliert erscheint demgegenüber Brittners durchsichtig instrumentiertes Opus 60 von 1958: das auf englische Gedichte des 18. und des frühen 19. Jahrhunderts konzipierte „Nocturne“, das sein Freund Peter Pears in bewunderswerter Nachgestaltung zu vollem Erfolge führte. Für diesen Zyklus, der es unternimmt, die Gedanken eines Einsamen in der Nacht zu umschreiben, erfindet nun Britten, den Textinhalten entsprechend, höchst verschiedenartige musikalische Dokumentationen, denen es weder an Feinsinnigkeit noch an Phantasie gebricht. Einen weiteren, durchaus beachtenswerten Aspekt

ergaben Henzes Dithyramben, in denen schon in den stetig wechselnden Klangflächen die fluktuierende Unruhe unserer Zeit durchtönt und die Strenge der Form immer wieder von ausdruckshaften Elementen überströmt wird.

Mit dem Abonnementsabend unter Leitung des jungen Christoph von Dohnányi, der trotz mancher unnötigen Übersteigerungen dank seiner ebenso intensiven wie ernsthaften Interpretation von Werken Schönbergs (Fünf Orchesterstücke op. 16) und Brahms' (3. Symphonie) im ganzen einen vortrefflichen Eindruck hinterließ, beschlossen die Philharmoniker ihre offizielle Spielzeit. Ein deutsch-norwegisches Konzert im Auditorium der Kongreßhalle brachte die Wiederbegegnung mit dem besonnen führenden Osloer Dirigenten Oivin Fjeldstad und dem eminenten Pianisten Robert Riefling, der sich des hier noch unbekannten, 1950 entstandenen Klavierkonzertes seines Landsmanns Harald Saeverud (geb. 1897) annahm. Diese motivisch gar nicht sehr markante und auch für den Solisten nicht sonderlich dankbare Schöpfung, die aber altertümliche Skalen und folkloristisches Gut seiner norwegischen Heimat miteinander bezieht, lebt von einer fast durchgehend impetuoson Haltung, welche die Spannung beim Hören niemals abreißen läßt.

Als besonders schönes Erlebnis der letzten Wochen wäre schließlich noch die konzertante Aufführung von Purcells Oper „The Fairy Queen“ zu nennen, für welche die Saltire Singers und der Instrumentalkreis Ferdinand Conrad unter Hans Oppenheims Gesamtdirektion verantwortlich zeichneten.

Werner Bollert

Musica sacra

Rohr

In der nach dem zweiten Weltkrieg von Benediktinern wieder neubesiedelten Abtei Rohr in Niederbayern fand heuer zum sechsten Male eine Musica Sacra, ein größeres Oratorienkonzert statt. Zur Uraufführung gelangte ein Opus des Initiators dieser Konzerte, Pater Konstantin Mach, OSB, „Cantico di frate sole“ für gemischten Chor, Volkschor, Tenor-Solo und Orchester. Die allgemeine Gebetshaltung des franziskanischen Textes sollte nach des Komponisten eigenen Worten besonders zum Ausdruck kommen. Dazu bedient er sich denn auch sehr allgemeiner musikalischer Mittel, harmloser Harmonik, der hin und wieder einige Dissonanzen beigemischt sind. Über die großen Längen helfen auch die schönen und weichen italienischen Melodien nicht hinweg, selbst nicht durch die Leuchtkraft des Tenors



Brittens „Sommernachts Traum“ in Mailand

Foto: Piccagliani

Georg Jelden. Chor und Orchester des Collegium Musicum Regensburg unter Ernst Schwarzmaier nahmen sich mit Hingabe dieser Uraufführung an.

Der gleiche Aufführungsapparat, diesmal mit Kieth Engen und Antonia Fahberg, brachte anschließend, zum erstenmal in einem Kirchenraum, die Klopstock-Kantate „Dem Allgegenwärtigen“ von Heinrich Sutermeister zu Gehör. Das Werk vermag zumal in der in Rohr zu hörenden künstlerisch geschlossenen und beachtlichen Wiedergabe einen nachhaltigen Eindruck barocker Monumentalität zu erwecken.

Franz A. Stein

BLICK AUF DAS AUSLAND

Italien: Stagione lirica

Mailand

An der Scala kam die musikalische Komödie „Il calzare d'argento“ („Der silberne Schuh“) von Ildebrando Pizzetti zur Uraufführung. Die Bezeichnung „musikalische Komödie“ ist nicht ganz zutreffend. Es handelt sich eher um ein mittelalterliches Mysterienspiel; denn im Mittelpunkt steht das zweimalige Wunder des „Heiligen Antlitz“ vom Dom in Lucca, das den „silbernen Schuh“ in die Hände des armen und frommen fahrenden

Pizzettis Oper „Der silberne Schuh“ in Mailand

Foto: Piccagliani



Sängers Giuliano della Viola gleiten läßt, um ihm aus doppelter Not zu helfen. Pizzettis Musik ist klanglich schön, erhebt sich in einigen Arien, in den Chorstellen und den Aktschlüssen zu erhöhter musikalischer Bedeutung und ist ungleich wertvoller als der Text, der in gewandter Art ein nicht mehr originales Thema Bühnenwirksam abwandelte. Wirksam war auch das in Giotto's Manier gehaltene Bühnenbild und die Kostüme, die Lorenzo Ghiglia mit sicherem Geschmack entwarf. Gianandrea Gavazzeni dirigierte mit spürbarer Hingabe, und Margherita Wallmann führte geschickt Regie, unter Assistenz von Nicola Benois. Hervorragend war Giuseppe di Stefano als fahrender Sänger Giuliano. Ihm zur Seite Rosanna Carteri als die ihn zwar liebende, aber charakterlich versagende Metarosa, die eine eindrucksvolle Gesangsleistung mit einer poetischen Erscheinung verband. In Nebenrollen trugen Anna Maria Canali, Marco Stefanoni, Rolando Panerai, die wie immer von Norberto Mola vorbildlich einstudierten Chöre, sowie viele ausgezeichnet besetzte Partien zum außerordentlich warmen Erfolg dieses malerisch bewegten Uraufführungsspiels von starkem Reiz der Illusion bei.

Benjamin Britten's „Sommernachtstraum“ ist voller geistreicher Feinheiten. Nino Sanzogno dirigierte meisterhaft, und die Solisten waren erst-rangig. Ausgezeichnet der Puck von Ferruccio Soleri. Geradezu bezaubernd waren das Bühnenbild, die Kostüme und Beleuchtung, in denen

Fabrizio Clerigi allen Traum und Spuk des nordischen Waldes, der Elfen und Fabelwesen, den Reiz des Märchens einfieng. Dazu kam die wunderbar einfühlsame Regie von Luigi Squarzina und Nicola Benois. Das italienische Publikum aber stand dieser ihm fremden Zauberwelt Shakespeares ziemlich ratlos gegenüber. Die vielen anwesenden Fremden jedoch zollten der glänzenden und überaus reizvollen Aufführung begeisterten und verdienten Beifall.

Joan Sutherland hat das Versprechen, eine der größten Sängerinnen zu werden, voll und ganz erfüllt. Ihre „Lucia“ in Donizettis „Lucia di Lammermoor“ dürfte wohl heute weder von einer anderen Sängerin erreicht, noch gar überboten werden. Ihre überragende Leistung vereinte sich würdig mit den schönen Stimmen von Stefania Malagù, Regolo Romani, Gianni Raimondi und Ettore Bastianini. Leider aber war die Regie von Mario Frigerio in der ausschlaggebenden Ball- und Wahnsinns-Szene verfehlt. Aber es blieb natürlich das Einzigartige der wunderbaren, dramatisch und lyrisch vollendeten Gesangkunst der Joan Sutherland. Antonino Votto dirigierte mit der ihm eigenen Vornehmheit und Sicherheit.

Wagners „Parsifal“ wurde feierlich zelebriert. Einzig Boris Christoff, dessen gesangliche Leistung sehr imponierend war, hat es sich nicht nehmen lassen, stillos von der Bühnenrampe her ins Publikum zu singen. Musikalisch war die Aufführung infolge wunderbarer Stimmen und dem außer-

ordentlich schön spielenden Orchester unter der kühlen, hervorragend ausgewogenen Leitung von André Cluytens erstklassig. Beseelt und vom Geist dieses Werkes erfüllt waren Gustav Neidlingers Amfortas, der beispielhafte Parsifal von Sandor Konya und die dramatische Kundry von Rita Gorr. Die einfühlsame Regie von Frank De Quell hielt den sinngemäßen Wagner-Stil des großen Werkes von Anfang bis Ende durch.

Nachdem die Premiere von *Camille Saint-Saëns' „Samson und Dalila“* zunächst verschoben werden mußte, erwies sich dann die Aufführung unter der befeuernden und exakten Leitung von Gianandrea Gavazzeni mit der etwas auf alten Pomp stilisierten Bühnenausstattung von Nicola Benois und der traditionellen Regie von Carlo Maestrini als eine der glänzenden Scala-Aufführungen: dank der musikalischen Leitung und der beiden hervorragenden Hauptdarsteller Giulietta Simionato und Mario del Monaco. Es war eine Aufführung ganz nach dem Herzen des italienischen Publikums, und sie wurde entsprechend gefeiert. I. D. Ungerer

Israel: Gestaltung und Gestalten

Tel-Aviv

Sofort nach der Rückkehr der Israelischen Philharmonie von ihrer „Reise um die Welt in achtzig Tagen“ trat sie in ihrer Heimat unter der meisterhaften Stabführung von Josef Krips auf und brachte das anspruchsvolle zweite Klavierkonzert von *Béla Bartók*. Der junge Jerusalemer Pianist Jerome Löwenthal bewährte sich dabei als Künstler von kraftvoller Persönlichkeit und hoher seelischer Reife. Unter der lebendigen Leitung des jungen israelischen Dirigenten Garry Bertini brachte das Orchester die Uraufführung vom „Stufengesang“ von *Alexander Uri Boskovich*. Die scharfen Rhythmen, die sich dieser bedeutende israelische Komponist, der mit seinem neuen Werk ein über zehn Jahre langes Schweigen brach, zu eigen gemacht hatte, finden wir auch jetzt als tragenden Faktor seiner Musik. Das Hauptthema ist ein jemenitisches Lied, das umfassend ausgewertet wird. Bezeichnend ist ein dem Hauptthema entnommenes Motiv mit aufwärts strebender Tendenz, das in mannigfachen Variationen immer wiederkehrt. Es wird in ihm ein dauerndes Emporschreiten bis hinauf ins Unendliche, dem Auge und Ohr nicht mehr Wahrnehmbare, ausgedrückt. Der Komponist wollte offenbar den biblischen Begriff „Stufengesang“ wörtlich verstanden wissen. Eine weitere Uraufführung stand unter der schwunghaften Leitung von Georg Singer: „Tanz und Anrufung“ von *Paul Ben-*

Haim. Es ist ein einsätziges Werk, obwohl eine Gliederung in zwei Teile deutlich erkennbar ist. In jedem Teil geht eine Steigerung vor sich, die im Tanz rhythmischer, in der „Anrufung“ mehr dynamischer Natur ist. Mit den Titeln, die geeignet sind, greifbare Vorstellungen zu erwecken, wollte der Meister wohl die Phantasie des Hörers erregen, denn die Musik ist durchaus absolut und durch ihre Form verständlich. In packender Gestaltung und mit stürmischem Erfolg führte Sergiu Celibidache die vierte Symphonie von Bruckner in der Originalfassung auf. Ein Zufall wollte es, daß ungefähr zur gleichen Zeit Bruckners sechste Symphonie vom Rundfunkorchester des „Kol Israel“ (Stimme Israels) aufgeführt wurde. Georg Singer bot eine plastische Wiedergabe des leider viel zu selten gehörten Werks. Erstmals dirigierte die Israelische Philharmonie der junge amerikanische Dirigent Irwin Hoffmann, der eine spannende Aufführung der zweiten Symphonie von Sibelius bot. Im selben Konzert spielte die griechische Pianistin Gina Bachauer brillant und überzeugend das dritte Klavierkonzert von Prokofiev. Einen recht stürmischen Erfolg hatte die hervorragende kanadische Altistin Maureen Forrester mit der Altrhapsodie von Brahms.

Eine feierliche Aufführung des „Elias“ von Mendelssohn fand unter Leitung von Eytan Lustig anlässlich des 20. Geburtstages des von ihm gegründeten und künstlerisch vorzüglich geleiteten „Tel-Aviv“-Chors statt. Der vortreffliche Klangkörper, der ursprünglich als „Kammerchor“ ins Leben gerufen wurde, wird vom Philharmonischen Orchester für die Mehrzahl der Oratorien und sonstigen vokalen Werke herangezogen und steht bei den großen Dirigenten, unter deren Leitung er sich beteiligt, mit Recht in hohem Ruf.

Der 18jährige israelische Pianist Daniel Barenboim spielte in einer vier Abende umfassenden Konzertreihe sämtliche Klaviersonaten von Mozart. Der Umstand, daß alle vier Konzerte einem geschlossenen Teil des Gesamtwerkes des großen Tonmeisters gewidmet waren und die Mehrzahl der Besucher sich jedesmal einstellte, schuf eine besondere Atmosphäre. Barenboim trug die Sonaten Mozarts mit tiefer Einfühlung vor.

Yehuda Cohen

Mozarts „Ascanio in Alba“ — szenisch
Bern

Der Bologneser Musikwissenschaftler Luigi Ferdinando Tagliavini besorgte im Rahmen der Neuen Mozart-Ausgabe eine vorbildliche Urtextausgabe



Mozarts „Ascanio in Alba“ in Bern

Foto: Erismann

von Mozarts Festa teatrale „Ascanio in Alba“. Das Werk kam im Rahmen des Maggio musicale zu Florenz zur konzertanten Aufführung. Später legte Günter Hauswald eine praktische Ausgabe mit deutschem Text vor, die jetzt am Stadttheater Bern zur Erst-, oder wie man schon mit einem gewissen Recht sagen dürfte, Uraufführung gelangte, 190 Jahre nach der Uraufführung anlässlich der Hochzeit des Erzherzogs Ferdinand von Habsburg mit der Prinzessin Maria Beatrice von Este am 17. Oktober 1771 in Mailand.

Eine szenische Interpretation des „Ascanio in Alba“ ist natürlich heute ohne energische Kürzungen nicht möglich. Die Rezitative können unbedenklich zusammengestrichen werden; man kann auch, zwar mit Bedauern, aber im Interesse des Ganzen, die eine oder andere Arie opfern, und endlich können einige Chöre wegleiben, die wie der erste „Coro di Geni e Grazie“ bis zu sechsmal wiederholt werden. Diese Eingriffe haben die künstlerischen Leiter der Berner Aufführung, Walter Oberer als Spielleiter, Max Sturzenegger als Dirigent, taktvoll und mit feinem Ver-

ständnis gemacht und so dem Werk zum starken Erfolg verholfen. Max Röthlisberger hat ein Bühnenbild entworfen, das den im Libretto geforderten Realitäten atmosphärisch entsprach, reich, ohne überladen zu sein. Die gemessenen pathetische Führung der Sänger, ruhige einfache Gesten, wie Oberer sie anstrebte, sind dem Stil des „Ascanio“ angemessen. Gut wirkte die Aufstellung des Chores hinter Schleierwänden, die ihn beim Singen sichtbar werden lassen. So bleibt die Bühne frei für die Tänzer, deren Choreographie Harald Kreutzberg betreute. Die gezeigte Mischung von Ausdruckstanz und klassischem Ballett paßt aber weder zur Musik noch zum Stil des Ganzen. Unter den Sängern hatte es Esther Wettach, die Interpretin der Titelpartie, am schwersten; denn diese typische Kastratenpartie liegt eigentlich für eine Frauenstimme zu hoch und gleichzeitig zu tief. Aber dieser Ascanio sah reizend aus und sang mit „männlicher“ Entschiedenheit. Sehr schöne Mittel brachte Ursula Rhein für die prächtig-beschwingten Arien der Venus mit, und Elisabeth Witzmann sang mit tadellos



Puccinis „Turandot“ in New York
Foto: Mélancon

„geläufiger Gurgel“ und doch angenehm weichem Timbre die virtuoson Arien des Fauno. Mit hellem, leichtem Tenor bewältigte William Blankenship die ebenfalls reich kolorierten Arien des Priesters Aceste; Elisabeth Ladimann sang ein wenig zaghaft die Silvia. Das Berner Stadtorchester spielte unter Max Sturzenegger mit straffer Diskretion.

Kein Zweifel — dieser „Ascanio in Alba“ ist ein Fund, eine kostbare Bereicherung des Musiktheaters, nicht zuletzt, weil er guten Sängern auf den Applaus zugeschnittene Bombenrollen schenkt und weil er auch dem Bedürfnis nach sichtbarem Theater mit Tanz entgegenkommt.

Peter Otto Schneider

Amerika: „Turandot“ in der Met

New York

Die glanzvolle Krönung der Spielzeit war die langerwartete Neuinszenierung von Puccinis „Turandot“, die das Auftreten von Birgit Nilsson in der Titelpartie brachte. Je näher der Tag der Premiere rückte, um so gespannter war man, ob sie auch tatsächlich stattfinden würde: Leopold Stokowski, der die Aufführung an Stelle des so plötzlich verstorbenen Dimitri Mitropoulos leiten sollte, erlitt einige Wochen vorher einen Unfall. Und der Regisseur Yoshio Aoyama erkrankte, ehe er auch nur eine einzige Bühnenprobe leiten konnte, so daß Nathaniel Merrill die Aufgabe übernahm, die Inszenierung nach Aoyamas Direktiven durchzuführen.

Das dankbare Publikum begrüßte Stokowski, als er an Krücken humpelnd das Dirigentenpult bestieg, mit nicht endenwollendem Applaus — dennoch litt die Aufführung natürlich unter diesem Handicap.

Birgit Nilssons Turandot war eine Meisterleistung. Nicht nur sang sie ihre große Szene mühelos und mit dem genau richtigen Maß an Kälte und dramatischer Härte, es gelang ihr auch, die Wandlung der fühllosen „Eisprinzessin“ zur liebenden Frau im Verlauf des Liebesduettes allein durch das Timbre ihrer Stimme auszudrücken. Ein ebenbürtiger Partner war Franco Corelli als Kalaf. Dieser junge italienische Tenor sieht nicht nur blendend aus, er ist auch hochmusikalisch und ein intelligenter Darsteller, der seine Partie höchst wirkungsvoll gestaltete. An Ausdruckskraft stand Bowaldo Gaiotti den beiden Hauptdarstellern in nichts nach: Sein Timur war in jeder Geste würdevoll. Anna Moffo setzte als Liu ihre vergleichsweise kleine Stimme intelligent ein, doch fehlt ihr die Ausstrahlung, die die Figur glaubhaft gemacht und zum Leben erweckt hätte. Alessio De Paolis war der äußerst überzeugende Kaiser Altoum, Frank Guarrera, Robert Nagy und Charles Anthony das ausgezeichnet singende Trio der Minister. Die Inszenierung in den Bühnenbildern und Kostümen von Cecil Beaton war eine riesige, ungeheuer farbenprächtige und vielbejubilte Schau, die sich ganz auf die Märchenseite des Werkes stellte.

Ruth Uebel

MUSICA-UMSCHAU

MUSIKALISCHER KALENDER

August

Sommerszeit ist Erntezeit. Es wächst der Halm, es reift das Korn. Schnitter kommen und mähen die Felder. Goldene Garben fügen sich zu fruchtschweren Kornpuppen. In den reifen Ähren aber verbirgt sich das, was uns allen dereinst nottut: unser täglich Brot. Es kann nicht verwundern, daß über einer solchen Zeit, die sichtbar vom Segen Gottes getragen wird, auch der Mensch nicht nur den Lobpreis des Höchsten anstimmt, sondern daß er überhaupt mit seinem Singen und Sagen die Wunder des Sommers preist. Schon in Georg Raws Bicinia von 1544 findet sich die alte und schöne Weise, die in großem melodischem Bogen auschwingt: „Herzlich tut mich erfreuen die fröhlich Sommerzeit“. Ein einziges Jubilieren spricht aus dieser Weise, die nichts anderes darstellen will als Freude und Dankbarkeit. In die gleiche Zeit etwa gehört ein weiteres Lied, dem Martin Behm, ein Dichter des 16. Jahrhunderts, folgenden Text gab: „Lobt Gott in allen Landen und laßt uns fröhlich sein, der Sommer ist vorhanden, die Sonn gibt hellen Schein.“ Und auch Christoph Demantius stimmt am Ende der Epoche gleichermaßen in den Lobpreis ein, wenn er singt: „Viel Freuden mit sich bringet die fröhlich Sommerzeit; im grünen Wald lobsinget wiederum vor Freudigkeit ohn Unterlaß mit hellem Schall aus ihrem Hälslein zart sehr schön und fein Frau Nachtigall, kein Müh und Fleiß sie spart“. Und Bartholomäus Helder weiß 1646 zu vermelden: „Gott Lob, es ist vorhanden die fröhlich Sommerzeit“. Ganz schlicht vermag schließlich Paul Gerhardt zu erzählen: „Geh aus, mein Herz, und suche Freud in dieser lieben Sommerzeit an deines Gottes Gaben, schau an der schönen Gärten Zier und siehe wie sie mir und dir sich ausgeschmücket haben“. In einer alten Volksweise klingen diese Gedanken bis in unsere heutige Zeit hinein. Sie künden von Freude und Dank und sind selbst noch im Kinderlied spürbar, das da heißt: „Trarira, der Sommer der ist da“. Kein Geringerer als Carl Maria von Weber vertonte den schlichten Gedanken. Wie aber auch diese freudvolle Zeit den Menschen zu tiefem Nachsinnen anregt und ihm Schmerz und Kummer über Verlorenes bereiten kann, das zeigt die schöne Volksweise „Ich hört ein Sichelein rauschen, wohl rauschen durch das Korn“. Auch hier ist plastisch das Bild des Sommers und der

Ernte gezeichnet; doch der unbekannte Liedersänger fährt fort: „Ich hört ein feine Magd klagen, sie hätt ihr Lieb verlorn“. Einfach und herb ist diese Sprache; doch erfüllt von der ganzen Schwere, aber auch von aller Süße, die einer hohen Sommerszeit eigen ist. e.

IN MEMORIAM

Jacopo Peri

Zum 400. Geburtstag des Begründers der Oper

Jacopo Peri, der von den Florentinern wegen seiner langen Haare „il zazzarino“, d. h. „der Zottelkopf“, genannt wurde, erblickte am 20. August 1561 als Kind florentinischer Eltern in Rom das Licht der Welt. Sein Musiklehrer war der Kanonikus an San Lorenzo und Kapellmeister der Großherzöge Franz und Ferdinand von Medici, Christofano Malvezzi (1547/97). Nach Abschluß seiner Musikstudien wurde Peri Intendant am Hofe der Medici in Florenz, wo er in hohem Ansehen stand. Deshalb erhielt er mehrere ehrenvolle Aufträge, und 1618 ernannte ihn der Papst zum „camerlengo generale“.

Während man im Haus des Bardi Caccini den neuen musikalischen Stil pflegte, stand nach 1592 im Corsischen Hause Jacopo Peri im Mittelpunkt. Nachdem man sich hier um die Wiedererweckung des altgriechischen Tragödiengesanges bemüht hatte, gelangte 1594 (im Sterbejahr Lassos und Palestrinas) das Schäferspiel „Dafne“ im Corsischen Haus in Florenz zur Erstaufführung. Peri hatte es nach dem Text von Ottavio Rinuccini (1562–1621) in Musik gesetzt und damit das erste Werk mit Rede und Gegenrede im neuen Stil geschaffen. Mit diesem musikalischen Bühnenstück, das mit großem Beifall aufgenommen wurde und mehrere Wiederholungen erlebte, legte Peri gleichsam das Samenkorn, aus dem die zukünftige Oper hervorwachsen sollte. Die erste eigentliche Oper „Euridice“ komponierte Peri zur Hochzeit Heinrichs IV. von Frankreich mit Maria von Medici. Nach Robert Haas wurde die erste Aufführung, die im Palazzo Pitti am 16. Oktober 1600 stattfand, „zum großen Erlebnis der Welt à la mode“.

Als sich 1608 Francesco Conzaga mit Margarethe von Savoyen in Mantua vermählte, schrieb Peri die Rezitative zur „Arianna“ von Rinuccini, und Monteverdi, der im Jahre zuvor mit seinem

„Orfeo“ hervorgetreten war, komponierte die Arien. Mit seinen beiden weiteren Opern „Tetide“ (1608) und „Adone“ (1620) war Peri weniger erfolgreich. Für den Hof von Florenz schrieb er 1625 „La precedenza delle dame“ und 1628 komponierte er Teile von Gaglianos Oper „La Flora“.

Wenn auch die Bedeutung Jacopo Peris, der am 12. August 1633 gestorben ist, ohne Zweifel hinter der des „Großmeisters eines neuen Opernstils“, Claudio Monteverdi (1567–1643), zurücksteht, sollte man ihm die gebührende Anerkennung nicht versagen. Monteverdi hätte ohne die vorbereitenden Vorarbeiten Peris seine hohe Bedeutung für die Entwicklung der Oper nicht erreicht.

Walter Dreßler

ZUR ZEITCHRONIK

Oper für Anspruchsvolle

Auf den Wogen des künstlerischen und Prestige-Erfolges, den die „Woche des zeitgenössischen Musiktheaters“ eingebracht hat, steuert Rolf Liebermann das Hamburger Opernschiff in die neue Saison. Der Akzent des Exklusiven bleibt, untermauert durch eine kluge und langfristige Ensemble-Politik, die vor allem auf vielversprechenden Nachwuchs baut. Man müsse damit rechnen, sagte Liebermann, daß die mit internationalem Ruhm Bekränzten nicht mehr ganzjährig zu halten seien. Unter den neun Neu-Engagements sind junge unerprobte Stimmen, die der Intendant mit großen Lobesworten ankündigte. Demnach scheint sich die Nachwuchs-Situation im ganzen gebessert zu haben. Aber auch eine Stimme von Weltrang konnte dem Hause fest verpflichtet werden: Mattiwillda Dobbs, die unter anderem in der Hamburger Erstaufführung der „Schweigsamen Frau“ von Richard Strauss die Aminta singen wird. Etwas gegen seine eigene Überzeugung will Liebermann die Probe aufs „Stagione“-Exempel machen: in einer „Aida“-Vorstellung werden Leonie Rysanek als Aida, Giulietta Simionato als Amneris und George London als Amonasro gastieren.

Bewährt hat sich das Prinzip, zu Beginn der Spielzeit das Repertoire — es umfaßt die beachtliche Anzahl von 47 Opern — aufzuarbeiten. Am 15. Oktober 1961 wird die erste Premiere folgen: Brecht/Weills „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ in der Inszenierung von Hans Schweikart und mit dem Bühnenbild von Caspar Neher. Die musikalische Leitung hat der neuverpflichtete

Janos Kulka. „Auf vielfachen Wunsch“ geht dann der „Freischütz“ in Szene, eine in der heutigen illusionslosen Zeit durchaus nicht leichte Regieaufgabe, für die Oskar Wälterlin vorgesehen war. Liebermann vertritt die Meinung, das Werk müsse, wenn man es überhaupt anpackt, als romantische Oper inszeniert werden — jeder Versuch einer Stilisierung oder „Modernisierung“ bedeute sein Todesurteil. Walter Felsenstein ist der Regisseur der erwähnten Strauss-Oper, und er kommt dann wenige Monate später noch einmal, um mit dem „Rigoletto“ die Auffrischung des Verdi-Repertoires fortzusetzen; beide Male bringt er seinen Bühnenbildner Rudolf Heinrich mit. In den Händen von Leopold Lindtberg als Regisseur und Max Rößlisberger als Ausstatter liegt ein interessanter Einakterabend mit Othmar Schoecks „Vom Fischer un syner Fru“ und Puccinis „Gianni Schicchi“, und als Attraktion wird das zweimalige Gastieren George Balanchines zu werten sein: er inszeniert Tschaikowskys „Eugen Onegin“ und teilt mit Harald Lander und Jerome Robbins die Choreographie eines Ballettabends. Mit Günther Rennert wurden auf dessen eigenen Wunsch erst wieder Vereinbarungen für die Saison 1962/63 getroffen.

Ihre Krönung dürfte die Hamburger Opernsaison dann mit der szenischen Uraufführung des neuen Strawinsky-Werkes „Noah“ — nach einem altenglischen Mysterienspiel — am 17. Juni 1962, dem 80. Geburtstag des Komponisten, erfahren. Zuvor wird es von der NBC, die es in Auftrag gegeben hat, auf die amerikanischen Bildschirme ausgestrahlt. Den 80jährigen Strawinsky wird auch die der Oper angeschlossene Philharmonie unter ihrem neuen Generalmusikdirektor Wolfgang Sawallisch gebührend feiern, wie sich überhaupt an diesem konservativen Pol des Hamburger Musiklebens eine Wendung zum Gegenwärtigen — unter Einschluß von Schönberg — abzeichnet.

Claus-Henning Bachmann

BLICK IN DIE WELT

Westfälische Kantorei in den USA

Als die Westfälische Kantorei (Chor, Solisten und Instrumentalisten der Westfälischen Landeskirchenmusikschule, Herford) vor drei Jahren die deutsche Kirchenmusik in fünf Konzerten bei dem Weltkongreß für Kirchenmusik in Oslo vertrat, wurde sie von amerikanischen Teilnehmern spontan nach den USA eingeladen. Soeben kommt sie von ihrer fünf-wöchigen Konzertreise zurück.

Die Fahrt wurde materiell von deutschen staatlichen und kirchlichen Behörden unterstützt und ideell u. a. vom Deutschen Musikrat, von der Deutschen Bach-Gesellschaft und der Neuen Schütz-Gesellschaft. Es ist die erste Einladung gewesen, die einen deutschen Chor, dessen eigentliches Arbeitsgebiet die geistliche Musik darstellt, nach dem Kriege aus den USA erreicht hat.

Es war eine Fahrt „from coast to coast“ (von New York nach Los Angeles und zurück), mit zwei Omnibussen, wobei etwa 17 000 km in knapp fünf Wochen zurückgelegt werden mußten. In dieser Zeit und zwischen den riesigen Streckenabschnitten fanden statt: 21 öffentliche Konzerte, 9 Funkaufnahmen (oder Mitschnitte), davon eine in englischer Sprache, 3 Fernseh-Aufnahmen, 3 Rundfunk-Interviews, Mitwirkung in 3 Gottesdiensten, 1 musikalische Eröffnung einer Fachtagung, 3 Gast-Vorlesungen des Kantorei-Leiters, Professor Dr. Wilhelm Ehmann, an Universitäten in englischer Sprache, 12 offizielle Empfänge und ungezählte Parties.

Den amerikanischen Einladern war es vor allem darauf angekommen, die deutschen Musiker mit amerikanischen Fachkreisen in Verbindung zu bringen und den gegenseitigen Austausch zu fördern. So hat die Kantorei zunächst auf zwei großen Kirchenmusiker- und Chortagungen mitgearbeitet (Valparaiso/Indiana und Minneapolis/Minnesota). Nach dem ersten Weltkrieg scheint der Einfluß des englischen Chorwesens bis hin in die Liturgie sehr stark gewesen zu sein. Nach dem zweiten Weltkrieg sind die Amerikaner hellhörig geworden für das, was heute in der deutschen Kirchen- und Chormusik vor sich geht. Die Begegnung der Völker im und nach dem Kriege, die Arbeit der deutschen Emigranten und der Austausch der Musik mit Hilfe der technischen Mittler haben dazu beigetragen. Es geht hier wie dort nahezu um die gleichen Probleme. Manche Vorträge und Vorführungen der Tagungen hätten auch auf einem europäischen Kongreß gehalten werden können. Schließlich ist das Bewußtsein bei den Amerikanern dafür erwacht, daß eine begründete Arbeit in der Gegenwart ohne die Kenntnis der Geschichte den Atem verlieren muß. Das weist die amerikanischen Musiker zwangsläufig auf Europa hin.

Viele Konzerte fanden auch in den Festsälen der Universitäten statt, zu denen gleichzeitig die Öffentlichkeit eingeladen war. Die musikalisch-praktische Ausbildung (das, was an unseren europäischen Musikhochschulen geschieht) wird in

Amerika innerhalb der Universitäten betrieben. So gab es hier wiederum eine reiche Möglichkeit des Gedanken-Austausches wissenschaftlicher und praktischer Art. Die Amerikaner interessierte besonders das unromantische helle Klangideal des Chores, die Verbindung zwischen Chor und Solisten, das Zusammenwirken mit Instrumenten, die schalmensurierten Blasinstrumente, das „hintergründige“ Musizieren, die Aufführungspraxis u. a. m. Das kam auch immer wieder in den Presseberichten zum Ausdruck. Schließlich fanden mehrere Musiken als öffentliche Kirchenkonzerte statt. Immer waren die Räume gut besetzt, manchmal mußten Hunderte stehen. Der Beifall war so spontan, wie man ihn in Europa kaum kennt. Die Musik der Programme reichte von der Reformationszeit bis zur Gegenwart. Am meisten Anklang fanden Bach-Motetten (mit Solisten und Instrumenten) und Chormusik von Distler. Arno Schönstedt spielte alte und neue deutsche Orgelmusik, die viel Beachtung fand. Freilich waren Orgeln nach unseren heutigen nordeuropäischen Vorstellungen nur selten anzutreffen.

Durch das Wechseln von Ort zu Ort, quer durch das ganze schier unermessliche Land, durch das Heranziehen von Funk und Fernsehen, durch das Wohnen der Kantoreimitglieder in amerikanischen Familien ist eine große Streuung erreicht und ein vielfältiger künstlerischer und menschlicher Kontakt gelegt worden, vor allem mit aktiven „Kennern und Liebhabern“ der Musik, die in der Lage sind, Anregungen aufzunehmen, zu verarbeiten und weiterzugeben. Es ist den deutschen Musikern so viel echte Aufgeschlossenheit, hohe Bildung und reines Streben begegnet, wie es nicht anders in einer europäischen Elite sein könnte. Es wäre fatal, wenn sich Europa in dem Augenblick einem falsch verstandenen „Amerikanismus“ hingeben würde, in dem Amerika sich anschickt, nach dem Abklingen der ersten jugendlichen Vitalität und dem Erreichen eines hohen Zivilisationsstandes im abendländischen Geiste Fuß zu fassen. 11.

PORTRÄTS

Robert Heger 75 Jahre

Über die Funktion des Kapellmeisters soll Franz Liszt einmal gesagt haben: *„Nach meiner Meinung besteht die wirkliche Aufgabe eines Kapellmeisters darin, sich augenscheinlich überflüssig zu machen — und mit seiner Funktion möglichst zu verschwinden.“* Könnte man heute noch Liszt nach

einem Beispiel für seine Idealforderung fragen, dann würde er sicherlich, oder besser noch, müßte er Robert Heger nennen, der am 19. August fünfundsiebenzig Jahre alt wird. Denn Heger gehört zu dem Kreis deutscher Kapellmeister, deren Wirken das deutsche Opernleben den stets gleichbleibenden anspruchsvoll künstlerischen Hochstand verdankt, den man so leicht als selbstverständlich ansieht. So ist um Robert Heger auch nie eine Diskussion gewesen. Er ist nicht einmal entdeckt worden. Der Schüler von Max von Schillings hatte sich 1913 ohne besonderes Aufsehen in Nürnberg an das Dirigentenpult gestellt und seinen in einer selten gleichmäßigen Höhenlage verlaufenden Weg angetreten. Dieser bewegte sich 1920–1925 über die Staatsoper München, 1926–1935 über die Staatsoper Wien, verbunden mit der Leitung der Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde, 1933 an die Staatsoper Berlin, wo er bis zum Ausgang des Krieges wirkte und gleichzeitig auch noch das Staatstheater Kassel betreute. Von hier wechselte er nach dem Krieg an die Städtische Oper und kehrte dann schließlich 1950 als erster Staatskapellmeister an die Münchener Oper zurück, der er heute noch durch einen Gastvertrag verbunden ist. Selbstverständlich spielte sich sein Wirken nicht allein in diesem großen Dreieck München-Wien-Berlin ab. Aus seiner reichen Auslandstätigkeit bleiben die Leitung der deutschen Opernstagione in London zusammen mit Bruno Walter in den Jahren 1926–1935 sowie seine mehrjährigen Gastkonzerte mit dem Schottischen Symphonie-Orchester in Edinburgh und Glasgow besonders erwähnenswert. Auch darf seine Nachfolge von Max von Schillings in der Leitung der berühmten Zoppoter Waldoper in den Jahren 1933–1944 nicht unerwähnt bleiben. Die vornehme und feinsinnig gebildete Haltung des Interpreten Heger zeigt sich aber noch deutlicher bei dem Komponisten Heger, dessen schöpferische Potenz sich recht bedeutsam von den „auchkomponierenden“ Kollegen unterscheidet. In seinen beiden erfolgreichen Opern „Bettler Namenlos“ und „Der verlorene Sohn“, für die sich Clemens Krauss und Karl Böhm einsetzten, und in seinen verschiedenen Orchesterwerken herrscht er mit geistreicher Souveränität über alle Ausdrucksmittel. Er mißbraucht sie nicht zu persönlichen Eitelkeiten und penetranten Effekthaschereien. Heger widerspricht in seinen Werken nicht dem Wesen seiner Kunstgesinnung, die nie im grellen Licht der Publicity stand und gerade deshalb im Lisztischen Sinne soviel zur inneren Konstanz und Wertfülle des deutschen

Musiklebens beigetragen hat und hoffentlich in seiner unverminderten Elastizität noch weiter beitragen wird.
Joachim Herrmann

Karl Laux 65 Jahre

Musiker und Journalist mit Leib und Seele, vorübergehend auch ausübender Musiker, Kritiker, Wissenschaftler, Vorkämpfer für neue Werke, Organisator und Verwaltungsmann, Chefredakteur einer Musikzeitung und schließlich Rektor einer Musikhochschule — das ist in Stichworten eine erste informierende Visitenkarte von Karl Laux, der am 26. August sein 65. Lebensjahr vollendet. Doch wäre dieses so schnell entworfene Kurzporträt unvollständig, würde es nicht im gleichen Atemzug noch um den Namen des verstorbenen Altmeisters Joseph Haas ergänzt. Damit wird das Bild des Wahldresdners Karl Laux noch deutlicher umrissen.

Laux war der Biograph von Haas. Aus der ersten Begegnung in Donaueschingen wurde ein Freundschaftsbund, der die Jahrzehnte und die Nöte der Zeit nach 1945 überdauerte. Enge Beziehungen bestanden seit 1922 auch zu Paul Hindemith. Wo er konnte, trat Laux in Wort und Schrift für die Neuen ein, für Alban Berg, Ernest Toch (dessen Schüler er vorübergehend war), für Leoš Janáček, für Brecht und Weill.

In Ludwigshafen a. Rh. geboren, studierte Laux Violine, Klavier, Orgel und Musiktheorie bereits während seiner Gymnasialzeit, nach dem Krieg und englischer Gefangenschaft dann in Heidelberg Musikwissenschaft bei Kroyer, Moser und Halbig. Schon als Student war er Kritiker in Ludwigshafen. Der frischgebackene Dr. phil. wechselte dann nach Mannheim als Musikreferent, Dozent an Musikhochschule und Volkshochschule. 1934 erfolgte die Berufung in gleicher Eigenschaft nach Dresden. Aus dem Pfälzer wurde ein Dresdner, der seither aufs engste mit der alten und neuen Kunststadt verwachsen ist und ihre musikalische Entwicklung vielfältig entscheidend gefördert hat. Nach einem Interludium in Berlin war die Umwandlung der Musikakademie in die heutige Dresdner Hochschule für Musik Carl Maria von Weber weitgehend das Werk ihres ersten Rektors. Mit diesem Amt verband Laux neue Pflichten: im Vorstand der Neuen Schütz-Gesellschaft, als Präsident der Robert-Schumann-Gesellschaft, Vizepräsident der Gesellschaft für Musikforschung. Wissenschaftliche Publikationen über Haas, Bruckner, den Thomaskantor und seine Söhne, Musik und Musiker der Gegenwart wurden

durch eine mutige Pioniertat „Die Musik in Rußland und der Sowjetunion“ vorläufig gekrönt. Zahllos sind die Kritiken, Aufsätze und die Beiträge für periodische Zeitschriften und die MGG. Der Umgang mit der studierenden Jugend und eine unverwüstliche musikjournalistische Ader haben den Jubilar 65 Jahre jung bleiben lassen und gewiß weit über die gesetzliche Dienstaltersgrenze unentbehrlich gemacht. In multos annos!

Hans Böhm

Helmuth Osthoff 65 Jahre

Am 13. August d. J. vollendet der Frankfurter Ordinarius für Musikwissenschaft, Prof. Dr. *Helmuth Osthoff*, sein 65. Lebensjahr. Der gebürtige Bielefelder studierte von 1919 bis 1922 an der Berliner Universität bei Wolf, Kretzschmar und Schünemann und erhielt zur selben Zeit am Sternschen Konservatorium bei Klatte und Brecher eine praktisch-musikalische Ausbildung, die es ihm ermöglichte, nach seiner Promotion (1922) als Korrepetitor an die Leipziger Oper zu gehen. Diese auch für die spätere wissenschaftliche Laufbahn fruchtbare Zeit der musikalischen Praxis fand im Jahre 1926 ihren Abschluß, als Schering ihn als Assistent nach Halle rief, womit der Lebensweg Osthoffs eine ganz andere Richtung nahm. 1928 folgte er Schering nach Berlin, wo er nach seiner Habilitation ab 1932 als Privatdozent an der Universität tätig war, bis er 1938 einen Ruf als ao. Professor nach Frankfurt am Main annahm. Seit 1950 ist Osthoff dort o. Professor und Direktor des Musikwissenschaftlichen Instituts der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität.

Das Schwergewicht der Forschungen Osthoffs liegt auf dem Gebiet der Vokalmusik des 15.—17. Jahrhunderts. Aus der langen Reihe seiner Publikationen ragen einmal die grundlegenden Beiträge zur Gattung des mehrstimmigen deutschen Liedes, wie „Die Niederländer und das deutsche Lied“ (1938) und die Studie über „Adam Krieger“ (1956) und die „Magnificat“ (1959) dieses Meilichen Anteil an der Erforschung der alten niederländischen Musik. Besonders dem Klassiker der niederländischen Polyphonie, Josquin Desprez, widmete er im vergangenen Jahrzehnt seine Aufmerksamkeit. So entstanden z. B. Arbeiten über „Besetzung und Klangstruktur“ (1952), „Echtheitsfrage und Chronologie“ (1952) der Werke Josquins sowie über die „Psalmmotetten“ (1956) und das „Magnificat“ (1959) dieses Meisters. Eine noch in diesem Jahr erscheinende große zweibändige Monographie wird die Ergebnisse der langjährigen Josquin-Studien zusammenfassen.



Helmuth Osthoff

Foto: Baumann

Klarheit der Darstellung, wissenschaftliche Gründlichkeit und Exaktheit zeichnen nicht nur sämtliche Veröffentlichungen dieses bedeutenden Musikforschers aus, sondern bilden auch die charakteristischen Merkmale des akademischen Lehrers Osthoff, der es bestens versteht, sein reiches Wissen in einem thematisch weitgespannten Lehrbetrieb auch anderen zu vermitteln. Darüber hinaus schätzen seine Schüler ihn als einen gleichbleibend lebenswürdigen und stets hilfsbereiten Menschen. Unseren aufrichtigen Glückwunsch verbinden wir mit der Hoffnung, daß Helmuth Osthoff noch viele gesunde Schaffensjahre vergönnt sein mögen, in denen er die Wiedereinrichtung seines im Krieg völlig zerstörten Frankfurter Instituts noch vollenden und seine zahlreichen Forschungspläne verwirklichen kann.

Winfried Kirsch

Walter Abendroth 65 Jahre

In München wurde *Walter Abendroth* am 29. Mai 65 Jahre alt. Göttingen, Jena, Köln, Dresden, Hamburg, vor allem aber Berlin waren vorher die Stätten seiner weithin wirkenden publizistischen und kompositorischen Tätigkeit.

Wer den Pfitzner-Biographen, den Musikphiloso-

phen, den blendenden Stilisten vergleichender Betrachtungen und musikgeschichtlich zusammenfassender Werke schätzt, wer sich an dem scharfsinnigen und verantwortungsbewußten Kritiker zu orientieren pflegt, sollte nicht den eigentlichen Kern seines Wesens, eine schöpferische Potenz von starker persönlicher Prägung, übersehen. Obgleich Abendroth als Kulturkritiker das Ohr dicht am musikalischen Zeitgeschehen hat, hat er sich nie einer Doktrin verschworen, nie die Konjunkturkunst gesucht, ist bis heute sogar ausgesprochener Gegner konjunktureller Nutznießer in der Kunst. In den zehn Jahren einer Schaffenspause, da er die Biographie Hans Pfitzners schrieb (mit dem ihn zwanzigjährige Freundschaft verband), stauten sich neue künstlerische Eruptionen, die dann schnell den Komponisten bekanntmachten. Abendroth ist in keiner Weise Schüler Pfitzners. Künstlerische Unabhängigkeit hat ihn seine eigene zeitgemäße, formal gebändigte, klanglich und melismatisch freizügige Sprache finden lassen. Fünf Sinfonien, ein Orchesterkonzert, Konzerte für Bratsche, Cello und Violine mit Orchester, ein Divertimento für Kammerorchester und andere Orchesterwerke eroberten die Konzertsäle unter namhaften Dirigenten wie Konwitschny, Böhm, Lessing, van Kempen, Sieben, Jochum, Keilberth, Conz, Schnakenburg, Schuricht, Krasselt, Vondenhoff. Von der Oper und dem Chorwerk hat er sich ferngehalten, dagegen gehören Streichquartette, Lieder und andere Kammermusik zum Besten der musica intima unserer Tage. Ein Quintett für Bläser und Klavier harrt der Uraufführung im November.

Karl Riebe

Bernard Reichel 60 Jahre

Bernard Reichel, der am 3. August in Genf seinen sechzigsten Geburtstag feiern kann, ist ein ausgesprochen humanistischer Musiker. Die Grundlagen dazu gab bereits die Ausbildung, die der in Neuenburg geborene Schweizer in seiner Vaterstadt, in Basel, Genf und Paris tätigte. Diese Weite spiegelt sich in den Werken und im Stil. Es gibt außer der Oper keine Werkgattung, in der er sich nicht mit gültigen Leistungen versucht hätte. Im orchestralen Bereich bilden die Intrada, die „Suite symphonique“, die „Pièce symphonique pour orgue et orchestre“ und das Concertino für Klavier und Orchester besonders markante und ansprechende Akzente. Auch die Kammermusik ist mit rund einem Dutzend Werken gut vertreten. In Reichels Vokalmusik überwiegt die geistliche und gottesdienstliche Musik protestan-

tischer Prägung: Oratorien und Kantaten („Emmaus“, „La Vision d'Ezéchiel“, „Une terre nouvelle“), Szenenmusiken zu geistlichen Spielen, Motetten — die für die Kantorei Lemgo geschriebenen Werke zeichnen sich durch eine meisterliche Einfühlung in die deutsche Sprache aus — und nicht zuletzt Orgelchoräle von unverwechselbarer Eigenart.

Reichels Stil ist darin schweizerisch, als romanische und germanische Wesenszüge eine persönlich geprägte Synthese eingegangen sind. Es laufen Fäden zu Strawinsky, zu Honegger und Hindemith sowie zum Freund Frank Martin, so daß wir auch bei Reichel eine (allerdings sehr behutsam vorgenommene) Verwendung von Zwölftonprinzipien antreffen. Immer aber walten Maß und Proportion, die Farbigkeit bleibt stets eine getönte, der Rhythmus dient dem Geistigen. Das Eigenste von Reichel ist der Ausdruck des Religiösen. Er wurzelt im männlich-herben Genfer Psalm, mit dessen Welt Reichel als Organist in der Calvinstadt besonders eng vertraut ist, gewinnt aber in einer Lyrik von franziskanischer Anmut ein überkonfessionelles Moment. Daß dem sympathischen Menschen und Künstler weiterhin ein solch tröstliches Gestalten evangelischer Botschaft geschenkt werde, ist nicht der geringste unter den guten Wünschen seiner Gratulanten. E. Nievergelt

Franz Konwitschny 60 Jahre

Es trifft sich gut, daß Franz Konwitschny wenige Tage vor seinem „Sechzigsten“ das erste der fünf Salzburger Festspiel-Konzerte der Dresdner Staatskapelle dirigieren wird. Hauptwerk: Straussens „Sinfonia domestica“, die seit jeher zu seinen besonderen Lieblingen gehört und deren Wiedergabe mit dem Dresdner „Strauss-Orchester“ auch auf der Schallplatte weit verbreitet ist. Heute wirkt Konwitschny freilich nur noch gastweise am Pult der Dresdner. Das Schwergewicht seiner umfassenden Tätigkeit liegt in Leipzig und Berlin: hier als Gewandhauskapellmeister, da als Generalmusikdirektor der Deutschen Staatsoper. Dazwischen haben die zahlreichen Konzertreisen ihren Platz: gerade in den letzten Monaten hat der Künstler gemeinsam mit dem Gewandhausorchester bedeutende Erfolge in Japan und Polen errungen.

Der in Fulnek in Nordmähren Geborene war Geiger des Gewandhausorchesters unter Furtwängler, ehe er sich für die Dirigentenlaufbahn entschied. Überhaupt gibt es sicher wenige Große des Taktstocks, die in diesem Maße „von der

Pike auf“ gedient haben. Nichts Übereiltes, Überstürztes gibt es in diesem Leben, das zwangsläufig zu den führenden Positionen in Freiburg i. B., Frankfurt (Main), Hannover und schließlich Leipzig und Berlin führte. Was das Gewandhaus heute an Kultur, Reife des Stils und internationaler Geltung darstellt, ist zu einem guten Teil sein Werk. Was er an der Spitze der neuen Lindenoper leistet, darf mit den Großtaten früherer Dirigenten dieses Hauses in einem Atem genannt werden. Nennen wir nur einige Höhepunkte seines Wirkens! Im sinfonischen Bereich die von ihm bevorzugten Meister deutscher Klassik und Romantik: Beethoven, Brahms, Bruckner und Strauss; in der Oper die „Meistersinger“, der „Ring“, „Rosenkavalier“, „Frau ohne Schatten“, die er im Herbst 1961 an der Wiener Staatsoper übernehmen wird. Auch Theateropern wie „Aida“ und „Carmen“ hat Konwitschny fest im Griff. Geistige Klarheit und Sinn für Disposition sind ihm gleichermaßen eigen wie ein vitales, blutvolles musizierte Temperament, um das ihn mancher Jüngere beneiden könnte. Möge es ihm vergönnt sein, noch viele Jahre in dieser Jugendfrische und Arbeitsfreude zum Nutzen der Musikkultur seiner engeren Heimat und ganz Deutschlands weiterzuwirken.

Ernst Krause

ERZIEHUNG UND UNTERRICHT

Bundesschulmusikwoche

Musik und Bildung im Spannungsfeld unserer Zeit — unter diesem Motto standen die Vorträge innerhalb der Berliner Tagung des Verbandes deutscher Schulmusikerzieher. Alle Reden und nicht zuletzt die Resolutionen seitens der einzelnen Arbeitsgemeinschaften waren getragen von ehrlicher Sorge um die Ausbildung des musikalischen Nachwuchses, die heute ohnehin stark gefährdet, zudem nicht noch durch unverständliche behördliche Maßnahmen weiter eingeschränkt werden sollte. Denn was für die musischen Fächer im Schulplan versäumt wird, läßt sich späterhin kaum mehr aufholen. Jene Warnzeichen für eine unheilvolle Entwicklung, die sich jetzt bereits allenthalben abzeichnen, gilt es mit voller Klarheit zu erkennen und abzustellen; entsprechende Denkschriften des Deutschen Musikrats sowie der Bayerischen und der Berliner Akademie sprechen da eine deutliche Sprache. — Die Berliner Schulmusikwoche dürfte sämtlichen 1300 Teilnehmern eine Fülle von Anregungen gebracht haben; wer wollte, konnte sich in Kursen und speziellen Referaten, die stets interessanten Themen gewid-

met waren (z. B. Satzlehre am Volkslied; Rhythmische Erziehung; Grundlagen des Schlagwerk-musizierens; Die technischen Mittel im Musikunterricht; Schlüsselwerke der Klavierliteratur; Volkslied und Schlager bzw. Jugend und Jazz), umfassend und trefflich belehren lassen. Nicht wenige Schulen aus West- und Süddeutschland waren gekommen, um vor sachverständigem Forum vielfältige, teilweise vorbildlich aufgebaute Programme zu musizieren. Aber auch Berlin hatte von sich aus mancherlei aufgeboten, um seine Gäste zu ehren: die Philharmoniker, die Städtische Oper, eine repräsentative Kammermusikveranstaltung sowie Kirchenkonzerte, von denen hier eine Abendmusik des St. Hedwigs-Kathedralchors mit Motetten von Reinhard Schwarz-Schilling und Joseph Ahrens und der „Messe 1954“ von Max Baumann erwähnt sei. Besonders festlich ausgestaltet wurden die Eröffnung und die abschließende Vollversammlung, in deren Verlauf auch die bevorstehende Gründung eines Musikpädagogischen Zentralarchivs bekanntgegeben wurde. Blachers diffizile „Musica giocosa“ gab den heiteren Auftakt, Hindemiths Kantate „Frau Musica“ die passende Mitte. Als Uraufführungen fügten sich drei neue Werke Berliner Komponisten gut in den Gesamtrahmen ein: Max Baumanns reizvoll beschwingte „Suite moderne“ für Kammerorchester, Hans Chemin-Petits ausdrucksstark weitaus schwerer befrachtete Goethe-Kantate „Prooemium“ für gemischten Chor, Orgel und Pauken sowie Heinz Friedrich Hartigs Kantate „Viva la musica“ für gemischten Chor, Bariton-solo und Orchester (Solist Herbert Brauer), die innerhalb einer Lobpreisung der Musik auch ernsteren Gedanken Raum gibt. Werner Bollert

WISSENSCHAFT UND FORSCHUNG

Kongreß für experimentelle Musik

In Venedig fand auf der Insel San Giorgio Maggiore, gegenüber von San Marco, ein „Internationaler Kongreß für experimentelle Musik“ statt. Diese anregende Veranstaltung brachte zwar keine Offenbarungen, machte aber mit mancherlei neuen Erscheinungen jener umstrittenen Musik bekannt, die als „musique concrète“ und elektronische Musik jenseits der Grenzen der mechanischen Musikinstrumente liegen, deren Möglichkeiten unendlich erscheinen, deren tatsächliche Ergebnisse bisher aber noch bescheiden sind.

Schon jetzt lassen sich die vielfältigen Erscheinungsformen der experimentellen Musik (ein

Begriff, um dessen Inhalt lange und ziemlich ergebnislos diskutiert wurde) in zwei Hauptrichtungen trennen. Ihnen gemeinsam ist, daß auf Tonband fixierte Schallereignisse (Klänge, Geräusche) durch Lautsprecher wiedergegeben werden. Die entscheidenden Unterschiede liegen in der Klingerzeugung und letzten Endes im Kompositionsverfahren. Während die puristische Richtung nur elektro-akustisch erzeugte und seriell komponierte „elektronische“ Musik gelten läßt, verwendet die von der „musique concrète“ herkommende, weniger strenge andere Richtung auch Mikrophon-aufnahmen von realen Schallereignissen, die mehr oder weniger elektronisch verfremdet und durch Bandmanipulationen zu „experimenteller“ Musik verarbeitet werden.

Obwohl experimentelle und rein-elektronische Musik im Hörergebnis häufig ähnlich sind, unterscheiden sie sich in ihren Zielen recht wesentlich voneinander: Die Vertreter der experimentellen Musik empfinden sich als Wegbereiter, die ihre bisherigen Versuche der Geräusch- und Klanggestaltung als Experimente bezeichnen, die späteren Komponisten zugute kommen sollen. Die Vertreter der anderen Richtung, die schon von der Materialbereitung her keinen Kompromiß kennen, bedienen sich der aufs höchste durchrationalisierten seriellen Kompositionsweise und treten mit dem zumindest theoretisch wohlbegründeten Anspruch auf, absolute Kunstwerke zu schaffen. Zwischen den beiden Richtungen gibt es die verschiedensten Übergänge und Durchdringungen: eine zwar seriell komponierte, aber auch den Klang der normalen Orchesterinstrumente oder von Gesangsstimmen verwendende Musik; eine konventionell komponierte und nur die elektronischen Mittel benutzende Musik; absolute, d. h. Musik als Selbstzweck und autonomes Kunstwerk; angewandte Musik für Theater, Hörspiel und Film.

Wollte man die acht vorführenden Studios in eine Reihenfolge bringen, die ein Werturteil allerdings nicht einschließen kann, dann müßte man die des WDR Köln (Kompositionen von Herbert Eimert, Franco Evangelisti, Mauricio Kagel und György Ligeti), von Radiotelevisione Italiana Mailand (Kompositionen von Luciano Berio, Niccolò Castiglioni, Bruno Maderna, Luigi Nono, Roman Vlad) und von Polskie Radio Warschau (Kompositionen von Andrzej Markowski, Włodzimierz Kotowski und Krzysztof Penderecki) zuerst nennen, da bei ihnen, von der Klingerzeugung wie vom Kompositionsverfahren her, am strengsten und konsequentesten und, wie es scheint, am meisten

zukunftsweisend gearbeitet wird. Das Studio der Radiodiffusion-Télévision Française Paris (Pierre Schaeffer, Mireille Chamass, André Boucourechliev und Luc Ferrari) und das Studio Apela Brüssel (Henri Pousseur und Arsène Souffriau) gehen demgegenüber weit mehr von der „musique concrète“ aus und auf illustrativere Möglichkeiten angewandter Musik hin, kommen aber zu teilweise auch recht hörenswerten Ergebnissen. Das Studio der beiden Universitäten Columbia und Princeton (New York) sowie die Studios der Universität Utrecht und des Radio Nippon Hosokiyaki Tokyo haben bisher Wege eingeschlagen, die im wesentlichen nicht viel mehr sind als eine Fortsetzung konventioneller Kompositionsverfahren mit elektronischen Mitteln.

Wir stehen, da es elektronische Musik erst seit zehn Jahren gibt, noch ganz am Anfang einer Entwicklung, deren Möglichkeiten kaum abzusehen sind. Daß der Musik mit der Elektronik eine neue Welt erschlossen ist, ist nicht zu bezweifeln. Unbezweifelbar ist aber auch, daß neben ihr die bisherige Musik weiterbestehen wird. Es wirkte wie ein Symbol für die Lebenskraft des einfachen Liedes, als mitten in eine Vorführung elektronischer Musik hinein um zwölf Uhr das Glockenspiel von San Giorgio eine schlichte Wallfahrtsmelodie spielte; in diesem Augenblick erschien es, als ob die neue elektronische Musik, die das Thema des Kongresses bildete, doch nur ein Kontrapunkt zum weiten Kosmos der alten Musik sei.

Wilfried Brennecke

Von der Gesellschaft für Musikforschung

Wohl fehlte das sonnige Wetter, ohne das der Ortsfremde eben doch nur einen getrübbten Eindruck von der Elbtallandschaft empfängt, dafür herrschte unter den Teilnehmern der Jahrestagung 1961 der Gesellschaft für Musikforschung eine wohlthuend-herzliche Atmosphäre. Fünfzig westdeutsche Wissenschaftler, vierzig weitere Teilnehmer aus der Bundesrepublik, drei Amerikaner, je ein Besucher aus Bulgarien und Ungarn sowie 115 aus der gastgebenden Deutschen Demokratischen Republik waren zu fachlichen Gesprächen, menschlichem Gedankenaustausch und künstlerischen Erlebnissen zusammengekommen.

Die Staatsoper bot unter Otmar Suitner ihren neueinstudierten „Rosenkavalier“ und Prokofieffs, von Rudolf Neuhaus geleitete „Liebe zu den drei Orangen“. Die Staatskapelle war unter ihrem neuen Chef noch mit einem Sinfoniekonzert

beteiligt. In der Kreuzkirche erlebten die Gäste mit einer großen Gemeinde eine Kreuzchor-Vesper unter Rudolf Mauersberger. Die Galerie, Zwinger, Albertinum, Landesbibliothek, Pillnitzer Schloßpark, das Weberhaus in Hosterwitz, die mahnenden Ruinen der Frauenkirche und die neuen Stadtviertel gaben ein Bild vom einst schwer geprüften, jetzt wiedererstandenen Dresden.

An Stelle des erkrankten Präsidenten Prof. Dr. Friedrich Blume leitete der Vizepräsident Prof. Dr. Karl Laux die Tagung. Prof. Dr. Hans Pischner sprach für das Ministerium für Kultur, das Staatssekretariat für das Hochschulwesen und den Verband Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler, der die Tagung in vorbildlicher Hilfsbereitschaft unterstützt hatte. Das Referat des ersten Tages hielt Prof. Dr. Harry Goldschmidt über Fragen der „Methodologie der musikalischen Analyse“, dabei die Wechselwirkungen von Werk, Mensch und Umwelt betonend. In einer Matinee im Hauptlesesaal der Landesbibliothek sprach Dr. Rudolf Eller über die Beziehungen „Vivaldi — Dresden — Bach“. Der Reichtum an kostbaren Handschriften und seltenen Drucken macht die Musikabteilung unverändert zu einem El Dorado für Forscher und Herausgeber, zumal außerhalb Italiens Dresden die umfangreichsten Bestände der Schöpfungen Vivaldis besitzt, die unter Rudolf Neuhaus vom Hochschulorchester und jungen Geigern der Kinderklasse mit einigen Beispielen auch zum klingenden Erlebnis wurden. Aussprache und Bestandsaufnahme brachte die Mitgliederversammlung. Die Gesellschaft zählt 679 Angehörige im Westen, 242 im Osten unseres Vaterlandes. Den Dank aller Gäste sprach Schatzmeister Dr. Richard Baum aus.

Hans Böhm

holender Gebärde begann er dann im Baß das Hauptthema hinzuhämmern, spielerisch begleitete die Rechte im Diskant — und das Publikum nickte kennerisch und versonnen. Als der Künstler, sichtlich erschöpft, geendet hatte, erhob sich rauschender, ja frenetischer Applaus. Für eine Leistung, die immerhin eine Dreiviertelstunde beansprucht hatte, gewiß wohlverdient. Wer allerdings nicht zu den geladenen „Kennern“ gehörte, der hätte — wäre er dabei gewesen — den Kopf geschüttelt und nach dem nächsten Irrenhaus telefoniert. Denn bei all dieser Darbietung von Genie und Temperament und pianistischer Kunstfertigkeit hatte man, solange der Herr im Frack am Flügel saß — — — keinen einzigen Ton gehört. Nicht den leisesten. Das Konzert stand nämlich unter dem Motto: „Musik nur durch das Auge“. Den anwesenden „Musikfreunden“ schien das auch durchaus zu genügen. Ein Scherz? Nein. Als alles vorüber war, erfuhr die Presse durch eine „gezielte Indiskretion“: das Fernsehen hatte die Sache veranstaltet, nicht etwa, um sie zu filmen und später mit Musik zu unterlegen, sondern um einen psychologischen Test zu machen: man wollte einmal sehen, ob es genug Snobs gäbe, die so ein „Konzert“ ernstnehmen und sogar noch Beifall klatschten. Nun, die Wette — wenn es eine war — wurde haushoch gewonnen. Leider konnten wir nicht erfahren, welche Kompositionen auf dem Programmzettel gestanden hatten — sonst könnte man am Ende die Befriedigung über die Unhörbarkeit des Dargebotenen vollauf verstehen. Im übrigen: man sieht wieder mal, daß man den Leuten bloß etwas „Neues“ auf dem Gebiet der „Kunst“ gebührend anzupreisen braucht — und schon zeigen sie uns, daß die Dummen nicht alle werden. Das alte Andersen-Märchen von des Kaisers neuen Kleidern bleibt halt stets aktuell. A. W.

UNSERE GLOSSE

... am besten ganz ohne

In London saß kürzlich ein Herr im Frack am Konzertflügel auf dem Podium, zu Füßen ein erlesenes Publikum von Musikkennern. Lautlose Stille herrschte im intimen Saal; kaum, daß hier und da ein Programmzettel diskret raschelte. Wie gebannt hingen die Augen der Damen und Herren an dem Pianisten, der mit Macht in die Tasten griff, perlende Läufe absolvierte, ab und an den Kopf genial zurückwarf, daß die Künstlermähne flatterte, dann wieder fast in sich hineinzukriechen schien, um ein hauchzartes Pianissimo auf die Klaviatur nur so eben hinzutupfen. Mit weit aus-

MISZELLEN

Neuheiten im postalischen Musik-Lexikon

Von den Postwertzeichen mit Musik-Motiven der letzten Monate seien diesmal einige besonders interessante Emissionen erwähnt, die wiederum beweisen, daß die entsprechenden Briefmarken zur Erweiterung der fachlichen Kenntnisse beitragen und nicht selten auch zu intensiver Forschungsarbeit anregen. Das gilt insbesondere für den haitischen Komponisten Occide Jeanty, den die Postverwaltung seines Landes zum 100. Geburtstag auf einer Fünf-Werte-Gedenkserie ehrte. Die



Neue Musiker-Briefmarken

Foto: Werner

Marke auf dem Bildtableau zeigt das Porträt Jeantys vor einem Faksimile seiner Komposition „1804“. Als Sohn eines Musikers wurde Occide Jeanty am 16. März 1860 in Port-au-Prince geboren. Bereits neunjährig komponierte er sein erstes Stück „Estele's Tears“. Während seines Studiums bildete er mit jungen Freunden eine Musikgruppe, aus der dann das Sinfonieorchester seiner Heimatstadt entstand. Später vervollkommnete Jeanty seine Ausbildung am Pariser Konservatorium, wo er auch zum Professor ernannt wurde. Das Heimweh führte den jungen Künstler schon 1885 nach Haiti zurück. Dort starb er nach erfolgreichem Wirken im Alter von 76 Jahren. Diese Kurz-Biographie ist allerdings in keinem Musik-Lexikon zu finden. Nicht anders ist es auch bei dem indischen Musiker und Heiligen Tyagaraja, über den keine weiteren Angaben gemacht sein sollen, um unseren Lesern die Freude am eigenen Forschen nicht zu nehmen. Erwähnt sei nur, daß die Gedenkmarke mit dem Bildnis des südindischen Gelehrten und dem Saiteninstrument Weena zu seinem 114. Todestag erschienen ist. Eine weitere Überraschung brachte unlängst die Zwölf-Werte-Serie Boliviens mit zwei Darstellungen des hier noch unbekannten Violin-

virtuosos Jaime Laredo. Ein „Musica“-Leser in Montevideo teilte jedoch mit, daß Laredo noch ein junger Künstler sei, durch sein großes Können aber schon viel Aufsehen erregt habe. Lernten wir nun heute den bolivianischen Geiger im Markenbild kennen, dann hören wir ihn vielleicht morgen im Rundfunk oder in deutschen Konzertsälen. Den Beispielen „unbekannter“ Musiker auf Briefmarken soll aber auch ein bekannter hinzugefügt werden. Zum 100. Geburtstag von Isaac Albéniz sind zwei bildgleiche Postwertzeichen ohne vollen Namen oder sonstige persönliche Angaben erschienen. Das ist um so erstaunlicher, als von seinem Namensvetter, dem um 1755 geborenen spanischen Kirchenmusiker Mateo Pérez de Albéniz, noch keine Gedenkmarke existiert. Die Klavierkompositionen von Isaac Albéniz gehören zu seinen bekanntesten Werken. Eine philatelistisch interessante Novität hat die kubanische Postverwaltung herausgebracht, bei der es sich um vier Marken mit Blumenmotiven handelt, die von Noten umgeben sind. Die Abbildungen zeigen Tabaco und Moriposa, eine nur in kubanischen Gärten wachsende Schmetterlingsblume sowie die Blüten des Guajak- und des Kaffeebaumes. Diese Marken nun in einem Vierer-Block vereint, ergeben in ihrem „Notenkranz“ Teile einer kubanischen Weihnachtshymne. Auch dieses Beispiel dürfte Anregung geben, auf dem uns noch wenig erschlossenen Gebiet der Musik Kubas, wie Südamerikas überhaupt, zu forschen.

O. E. Werner

VOM MUSIKALIENMARKT

Neues aus alter Kammermusik

Aus dem unablässig fließenden Strom der Neuerscheinungen alter Kammermusik etwas Besonderes herauszugreifen, ist angesichts der unsere Kenntnis im ganzen mehr bereichernden als erweiternden Eigenart dieser alten Musik nicht ganz leicht. Aber der unerschöpflichen Nuancierungen und Variierungen von Altbekanntem dürfen wir uns dennoch immer wieder freuen. So wird z. B. das Reich der Trio-Sonate, um mit ihm zu beginnen, in den jüngsten Neuerscheinungen durch eine Sonate für Altblockflöte, Oboe und Basso continuo von J. B. Loeillet bereichert, diesmal aber dem Londoner mit dem Beinamen John of London (Hortus Musicus 166), durch eine weitere Sonate für zwei Violinen, Violoncello und Basso continuo des bisher so gut wie unbekannten römischen Lautenisten Lelio Colista, der nachweislich als Vorbild für Purcell und Corelli

diente, ja selbst Züge von Händel vorausnimmt (Hortus Musicus 172) oder durch drei Sonaten für Altblockflöte, Cembalo und Viola da gamba von Daniel Purcell, dem jüngeren Bruder Henrys, (Edition Schott 4732). Alle drei Werke stehen geistig mehr oder weniger auf der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert, in sich aber unterschieden z. B. durch formale Eigenheiten, wie sie etwa in der abschließenden Canzone des Römers mit der strengen Kontrapunktik, oder in einem Allegro, das sich aber als Tempo di Minuetto deklariert, bei Loeillet leicht erkennbar sind. Aber auch ein Klavier-Trio in F von Johann Schiobert (Nagels Musikarchiv 134), das von Günter Haußwald als Herausgeber in einem ausführlichen Vorwort als „revolutionäre Musik“ inmitten einer „zopfigen Umwelt“ diagnostiziert wird, gehört in das Reich der Trio-Musik, natürlich nun mit allen Vorzeichen einer gewandelten Zeit, die sich vor allem in der stark konzertierenden Führung des Klaviers oder auch in der Einfügung einer Polonäse vor dem Menuett kundtut. Das konzertierende Cembalo spielt auch eine große Rolle in der sicher etwas jüngeren, nämlich 1735 entstandenen Sonate für Viola da Gamba und Klavier von Johannes Pfeiffer, die nach der Erstveröffentlichung von 1937 mit der Übertragung für Cello hier nun in der zunächst verblüffenden Transkription für Violine, noch dazu in erster Lage, neue und sicher sehr vielseitig begehrte Verwendungsmöglichkeit erhält, da, wie das Vorwort diesen Schritt begründet, „die Klangfarbe der Violine näher beim oktavierenden Klang der Viola da Gamba liegt als das dunklere Violoncello“. Ein Darmstädter Trio von Telemann (Nagels Musikarchiv 151) für Violine, Viola da Gamba und Basso continuo, formal ganz nach dem italienischen Schema einer Kirchen-sonate gebaut, aber spieltechnisch mit viel reizvollen Aufgaben ausgestattet, mag hier den Beschluß dieser kurzen Schau über neu gedruckte Trio-Literatur machen.

Zwei interessante neue Werke liegen indessen auch aus dem Quartettbereich vor. Zunächst in der Nr. 170 des Hortus Musicus, unter der ein Streichquartett des Haydn-Zeitgenossen Ignaz Franz v. Beeke durch Adam Gottron neu herausgegeben wurde, ein Werk etwa im verbürgerlichten Dittersdorf-Stil, aber auch hier nicht ohne Reiz durch das Menuetto scherzando, hinter dem sich einmal ein prächtiger Übergang zwischen beiden zu erkennen gibt. Ein weiteres Quartett bringt Hortus Musicus 171; wie das erste von

Adam Gottron herausgegeben, enthält es eine so interessante Ausgrabung wie ein Horn-Quartett von Wenzel Stidl, dem als weltbekanntem Hornisten seiner Zeit Mozart und Beethoven einige Werke widmeten. Der Herausgeber läßt allerdings die Möglichkeit offen, daß in diesem Werk auch Vorlagen von Rosetti, Michel oder Dimmler mehr oder weniger rechtmäßig verarbeitet wurden. In das 17. Jahrhundert führt eine reizvolle Sammlung von „12 Duos für 2 Baßgamben“ von Matthew Locke zurück, in der u. a. zwei Sarabanden im schnellen Tempo auffallen, während als Formbezeichnung die „Fantasie“ vorherrscht, wobei stilistisch der imitatorische Canonentyp bei sonst klaren Baßformulierungen eines der Instrumente eine Rolle spielt. Noch weiter zurück, nämlich ins 16. Jahrhundert, reichen die „12 Ricercari zu 4 Stimmen“ von Vincenzo Galilei (Edition Schott 4667), die schon äußerlich durch die Anlage nach den „12 toni per b quadratum“, einige hier in instrumentengebundenen Transpositionen, interessant sind, da sie aus einer italienischen Lautentabulatur stammen und hier sich im Satz für Blockflöten-, Fiedel- oder Violonchor wiederfinden.

Einen Übergang von hier zum orchestralen Musizieren bietet eine Sinfonie für Kammerorchester von Alessandro Scarlatti (Hortus Musicus 168), die durch die Besonderheit von zwei Baß-Notierungen — eine für die Violoncelli, die andere für Cembalo und Kontrabaß — und durch eine sichtlich sinfonische, also nicht ouvertürenmäßige Anlage für sich einnimmt. Ausgewachsenes sinfonisches Format aber gegenüber der mehr an die Kirchen-sonate gebundenen Form dieses Scarlatti-Werkes zeigt eine d-Moll-Sinfonie von Franz Beck (Nagels Musikarchiv 193) für Streichorchester und Basso continuo, die mit zwei Menuetten, sozusagen einem zweiten Menuett als Trio in solistischer Besetzung, aufwartet und in der temperamentvollen Kühnheit, in sehr plastischen dynamischen Kontrasten und in der Harmonik manches von Ph. Emanuels Frühromantik vorauszunehmen scheint. Den Beschluß an dieser Stelle mögen zwei Concerti grossi machen, eines von Francesco Geminiani von 1748, das Emil Platen herausgab (Nagels Musikarchiv 202) und das mit einer „L'arte della fuga“, einer „Kunst der Fuge“, „à 4 parte reale“ als zweitem Satz und einem letzten Satz, in dem das Concertino von Bratsche und Cello an konzertantem Geist merkwürdig hinter den Ripienisten zurücksteht, sichtlich als Markstein auf der Grenze zweier Welten zu gel-

ten hat. Das andere (Nagels Musikarchiv 203) bringt ein Concerto a 7 für zwei Flöten, Streicher und Basso continuo des wenig bekannten Michael Christian Festing, eines Londoner Geminiani-Schülers († 1752); es fällt neben einer gewissen rhythmischen Monotonie vor allem durch ein harmonisch sehr verdichtetes Largo und ein Allegro im Tempo di Minuetto als Finalsatz von fast torsohafter Kürze auf.

Otto Riemer

Alte und neue Hausmusik

Unter dem Titel „Hausmusik unserer Zeit“ (P. J. Tonger Verlag, Rodenkirchen) erschien eine Reihe von Spielbüchern für Geigen und für Klavier. Johannes Driesslers „Kleine Hausmusik für Streicher“ vereinigt eine Sonatine, eine heitere Suite und ein Volksliederspiel für zwei Geigen in einfachster technischer Ausführbarkeit. Die erste Lage wird nicht überschritten. Auf dem leichtesten Wege polyphones Zusammenspiels und möglichst große Klangfreude zu entfachen, scheint die Absicht des Komponisten gewesen zu sein. Fritz Chr. Gerhards „Sechs kleine Stücke in den Kirchentönen“ sind als leichteste Spielmusik für den Anfangsklavierunterricht gedacht und eignen sich auch für das Musizieren von Streichern und Bläsern (einzeln oder chorisch), während Cesar Bresgens „Zehn kleine Klavierstücke“ dem jungen Spieler reizvollere und auch rhythmisch anregendere Anforderungen stellen. Georg Philipp Telemanns Musik dem nur historischen Interesse zu entheben, ist immer wieder Sinn und Aufgabe des Neudrucks seiner vergessenen Kompositionen. Eine reizende Sache ist die „Singende Geographie“, 36 Lieder für Singstimme und Generalbaß zu dem gleichnamigen Handbuch des Joh. Chr. Losius, die Adolf Hoffmann (Möseler-Verlag, Wolfenbüttel) herausgegeben hat. Diese schlichten, einfach sanglichen Stücke verdienen es, in der Gegenwart wieder lebendig zu werden. Bei Darbietungen dieser melodisch-geistvollen Lieder in Haus und Schule wird der oft nur historisch zu wertende Text kaum im Wege stehen, ja die Ausführenden und die Hörer werden durch den humorig-thematischen Reiz der Musik die geographischen Lernmethoden des alten Magisters Losius nicht ohne Schmunzeln zur Kenntnis nehmen. Lehrreiche Hausmusik und Unterrichtsliteratur stellen auch Christoph Graupners „Klavierfrüchte“ dar, herausgegeben von Walter Frickert (Edition Peters und Collection Litolf). Leichte bis mittelschwere Sätze von dem bedeutenden Zeitgenossen Bachs sind hier zugänglich gemacht, und Vitalität und

Spielfreude dieser Musik werden dem jungen Klavierspieler zur Bereicherung seiner Literatur vergessener Werke des deutschen Barock willkommen sein. Schließlich sei noch auf eine Sammlung „il flauto dolce“ (Universal-Edition) verwiesen. Uns liegen drei Hefte vor: Orlando Gibbons „Liebes Herz“ und „Der silberne Schwan“ stellen eine Blockflöten-Einrichtung fünfstimmiger Madrigale des altenglischen Meisters dar. Auch Rupert Ignaz Mayrs „Suite in F“ und „Albion“, Bilder aus Alt-England von Peter Crossley-Holland, kommen den Blockflötenkreisen entgegen, die nach gut klingender und gut eingerichteter Musik für die volkstümlichen Blasinstrumente suchen.

Erich Limmert

Klaviermusik im Querformat

Daniel Gottlob Türks „Kleine Handstücke für angehende Klavierspieler“ (1792) sind auch heute noch ein achtbares pädagogisches Material. Wir nahmen es schon in den Unterricht, als eine Auswahl vor vielen Jahren herausgegeben wurde. Wir begrüßen heute eine von Cornelia Auerbach gut redigierte Ausgabe von 50 der insgesamt 120 Handstücke (Nagels Verlag, Kassel). Wer ein eifriger Studierender ist, kann auf kurzer Lernstrecke einen mittleren Reifegrad des Spiels erreichen. Von Hans Friedrich Mideelsen brachte Bärenreiter der „Klavierübung nach Volksliedern“ 1. Teil, Heft 3 „Leichte Suite nach Kinderliedern“ heraus, die zu Spielfreude führen, gleichzeitig zur schnelleren Auffassung der Spannungsdissonanz anleiten kann. Einen guten Fortschrittsgrad hat man erreicht, wenn man die zweite Folge der „Klavermusik nach Volksliedern“, op. 59, von Karl Marx bewältigt hat; ebenfalls bei Bärenreiter erschienen. Auch Karl Marx geht hart mit den Klängen um, aber seine Dissonanzen ergeben sich logisch aus seiner meist barocken Polyphonie. Dem Sinn am besten gemäß fanden wir die Passacaglia über den „König in Thule“.

Hans Stephan

Kammermusik für Cembalo

Johann Schobert: *Sedix Sinfonien* für Cembalo mit Begleitung von Violine und Hörnern ad libitum op. 9 und op. 10, bearbeitet von Gustav Becking, aus dem Nachlaß herausgegeben von Walter Kramolisch (Johann-Philipp-Hinrichthal-Verlag, Kassel 1960). Johann Schobert, 1767 in Paris gestorben, ist der bedeutendste Klaviermeister der Frühklassik, der auf Mozart nachhaltig eingewirkt hat. Er schrieb für den Kielflügel in einer Zeit, die das Hammerklavier bereits kannte. Die

empfindsamen Züge seiner gefühlsstarken Kompositionen, die das Cembalo nicht wiederzugeben vermochte, vertraute er der Violine an, während er zwei Hörnern die Aufgaben der harmonischen Verbindung und Auffüllung des stürmisch bewegten Klaviersatzes zuwies. Daß er seine Klaviersonaten mit Begleitinstrumenten „Sinfonien“ nennt, weist auf die von Stamitz in Mannheim und Paris begründete neue Orchestersinfonie nachdrücklich hin. Die köstlichen und eigenwilligen Werke hatte Gustav Becking für die Neuausgabe vorbereitet, die jedoch durch das Kriegsende und seinen tragischen Tod verhindert wurde.

Fritz Bose

Streichquartette von J. M. Kraus

Quartettvereinigungen, die „mal was anderes“ spielen wollen, wie allen Liebhabern klassischer Kammermusik—die ja nicht immer gleich zu den Sternen greifen sollten—sei die Beschäftigung mit dem Quartettschaffen von *Joseph Martin Kraus* angelegentlich empfohlen. Die insgesamt neun, 1784 als op. 1 gedruckten *Streichquartette* sind liebenswerte, technisch bestenfalls mittelschwere und auch im Zusammenspiel sehr dankbare Schöpfungen eines zu Unrecht vergessenen Kleinmeisters. Mit ihren vielsagenden Titeln, die auf Form, Inhalt oder Entstehungsort verweisen (z. B. Göttinger-, Jagd- oder Fugen-Quartett), verbindet sich viel Einfallsfreudigkeit und ebenso erstaunlicher Formenreichtum. Dem Mösel-Verlag (Wolfenbüttel) dankt man die vorbildlich redigierte Neuausgabe der neun Quartette. Adolf Hoffmann, der damit betraut war, steuerte außerdem das sehr lesenswerte Vorwort sowie ausführliche Werkanalysen bei.

Jürgen Völckers

Henzes Klaviersonate

Der italienisch gehaltene Titel der neuen Klaviersonate Henzes könnte darauf hindeuten, daß die südländische Zeit des Komponisten hier erneut gespiegelt sei: erstaunlicherweise ist das 1959 komponierte und Gerhart von Westerman gewidmete Werk aber allenfalls in der Melodik des zweiten Satzes stellenweise mediterran angehaucht, ansonsten dominiert ein der seriellen Musik nahestehendes, ausgespartes, aufgesplittertes und höchst konzentriertes Klangbild. Im ersten Satz fällt die Eigenwilligkeit der akkordunterbrochenen Trillerketten am Schluß auf, dann eine rhythmische Vielfältigkeit und eine starke dynamische Differenzierung. Die außerordentliche handwerkliche Sicherheit Henzes erweist sich in dem

kontrapunktisch komprimierten Schlußsatz. Insgesamt haben wir es mit einem vom ersten Interpreten Klaus Billing geschickt eingerichteten Werk zu tun, das Henzes Klang- und Phantasie-reichtum in einer sinnvollen und tragfähigen Konzentration vorstellt (Schott-Verlag, Mainz).

Wolf-Eberhard von Lewinski

Kreneks Harfensonate

In der zeitgenössischen Musik ist die vorher lange vernachlässigte Harfe wieder zu Ehren gekommen; etwa ein Dutzend Sonaten sind erschienen. *Ernst Krenek*s Sonate (Bärenreiter-Verlag, Kassel) ist für den spanischen Virtuosen Nicanor Zabaleta geschrieben, ihre drei Sätze sind offenbar auch von ihm „eingerichtet“. Leider sind seine Fingersätze im Druck nicht korrekt wiedergegeben, auch hätten die Pedalzeichen übersichtlicher angeordnet sein können. Die Musik besticht vor allem durch rhythmische Impulse und durch Berücksichtigung der dynamischen Möglichkeiten virtuosen Musizierens. Es ist alles gut spielbar, wenn auch nicht einfach nachzuzeichnen. Der Pedalwechsel bleibt in den heutzutage gewohnten Grenzen. In der Ausnutzung des weiten Tonumfangs auf 47 Saiten und im Aufspüren spezifischer Klangfarben hält sich der Komponist merklich zurück. Einem vorklassischen „Finale“ ähnlich, jedoch im modernen Gewande, setzt der letzte Satz einen wirksamen Schlußpunkt.

Hans Joachim Zingel

DAS NEUE BUCH

Palestrina

Der führende Palestrina-Kenner *Karl Gustav Fellerer* hat seine 1930 erschienene Biographie des italienischen Meisters *Palestrina* nunmehr in einer wesentlich vermehrten zweiten Auflage herausgegeben, in der die Forschungsergebnisse der letzten dreißig Jahre mitverarbeitet sind (Verlag Schwann, Düsseldorf 1960, DM 25.—). Damit haben wir eine dem jetzigen Wissensstande entsprechende, klare, sachliche und übersichtlich gegliederte Darstellung des Lebens und Schaffens des (übrigens keineswegs weltabgewandten) großen Kirchenmusikers. Das Buch gipfelt in den für das Verständnis seiner Werke und für ihre Wiedergabe besonders förderlichen letzten beiden Kapiteln über Palestrinas Kunst und Klangwelt. Hier wird deren geschichtliche Bedeutung klar gestellt, die sich ausprägt in dem durch vertiefte humanistische Erfassung des Worttonproblems

bedingten Wandel des Stils. Schließlich wird die damalige Aufführungspraxis an Beispielen dargestellt, etwas damals Selbstverständliches, später aber, zumal durch die Palestrina-Verehrer des vorigen Jahrhunderts, völlig Verlorengegangenes. Für Palestrina und seine Zeitgenossen war es nämlich selbstverständlich, daß die Musizierenden nicht etwa auf die notentreue Wiedergabe des „Urtextes“ sich beschränkten, sondern die Notierung des Komponisten nur als Modell nahmen, das frei und reich auszuzieren war. Als wertvolle Beigaben enthält das Buch eine Zeittafel, welche die Daten des Lebens und Schaffens Palestrinas neben die des damaligen kulturellen und politischen Lebens stellt, ferner ein vollständiges Werkverzeichnis, bibliographische Angaben, ein ausführliches Register, Bild- und Faksimiletafeln, vor allem aber auch viele nützliche Notenbeispiele.

Rudolf Steglich

Studien zur Orgelmusik

Als Knud Jeppesens ausgezeichnetes Buch über italienische Orgelmusik im Jahre 1943 erschien, war Krieg, und so konnten seine Ergebnisse erst allmählich bekannt werden und Wurzel schlagen. Selbst durch Renato Lunellis für den Orgelbau und die Orgelgeschichte Italiens grundlegende Veröffentlichung von 1956 wird der Wert von Jeppesens Abhandlung nicht gemindert, die es sich vorgenommen hat, an ganz bestimmten Erscheinungen den musikalischen Stil von Orgeldenkmälern des frühen 16. Jahrhunderts aufzuzeigen und bis in die Einzelheiten hinein zu entwickeln. Die älteste bekannte Orgeltabulatur italienischer Herkunft, die von Andrea Antico da Montona gedruckten „Frottole intabulate da sonare organi“ von 1517 sowie Marco Antonio Cavazzonis „Recerchari, motetti, canzoni. Libro primo“ von 1523 waren vom Autor bereits 1943 genau beschrieben worden; die zweite, neubearbeitete und wesentlich erweiterte Ausgabe, die nunmehr unter dem Titel „Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento“ in zwei Bänden vorliegt (Verlag Wilhelm Hansen, Kopenhagen 1960, DM 46.—), gilt zusätzlich noch der Betrachtung der in der Kirchenbibliothek von Castell'Arquato (Emilia) aufbewahrten Tabulatur-Handschriften, die Jeppesen erst 1949 bzw. 1952 eingehender untersuchen konnte und die Werke von Jacopo Fogliano, Julio Segni da Modena und Jaches (Brumel) enthalten. Im zweiten Band spricht die altitalienische Orgelmusik selbst zu uns; und bis heute haben Jeppesens Studien ihre Bedeutung behalten: nicht bloß in der dani-

schen, sondern darüber hinaus in der europäischen Musikforschung verdienen sie nach wie vor einen Ehrenplatz.

Werner Bollert

Zur Tonartenfrage

Die merkwürdige Unsicherheit, mit der Theoretiker des 16. Jahrhunderts Fragen der Tonart entweder überhaupt übergehen oder aber allmählich Ionisch und Aeolisch als Prototyp der Dur-Moll-Tonalität herausarbeiten, hat Siegfried Hermelink veranlaßt, die Frage nach der Tonartenstruktur bei Palestrina und seinen Zeitgenossen in seinem Buche „Dispositiones modorum“ (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 4, verlegt bei Hans Schneider, Tutzing 1960) einmal ganz von der Praxis her zu untersuchen. Er geht dabei zunächst rein statistisch von den bei Palestrina anzutreffenden Schlüsselkombinationen aus, wobei sich ergibt, daß die Schlüsselung Hinweise auf die Besetzung gibt: die überwiegende Zahl von Stücken in gewöhnlicher Schlüsselung weist auf vollständig besetzte Gruppen, eine der Varianten aber auf eine Besetzung ad aequales — die Unterscheidung einer Kompositionstechnik a voce mutata und a voce pari wird auch bei Zarlino und Morley (1597) nachgewiesen, wobei der letztere wohl zum ersten Male in diesem Sinne ausgewertet wird. Die nächsten Untersuchungen gelten dem hier ebenfalls wohl erstmalig dargestellten Kompositionsvorgang im 16. Jahrhundert an Hand der scala decemlinealis, woraus sich dann von selbst Fragen der Klangraumbegrenzung und der Chiavette ergeben. Daneben bestand auch die Möglichkeit einer partiturmäßigen Niederschrift, bei der die Schlüsselwahl aber vorher definitiv festgelegt war. Die genaue Tonartbestimmung regelt sich nun (nach Zarlino) nach den Oktavgattungen, den Haupttönen, den Kadenzen und dem „Charakter“ der Tonart, wobei also schon affektive Bewertungen das herannahende Barock ankündigen. Hermelink untersucht nun diese Gruppen der Reihe nach, wobei er immer wieder Theorie und praktische Beispiele unmittelbar nebeneinander stellt und schließlich auf die Frage nach der absoluten Tonhöhe, also auf die durch die Schlüsselung gegebenen Intonationsvorschriften eingeht, weil hochgeschlüsselte Stücke tiefer, tief geschlüsselte aber höher intoniert wurden, um dem Ambitus gerecht zu werden. Erst nach diesen teilweise revolutionierenden Ergebnissen wendet sich Hermelink den einzelnen Tonartgruppen bei Palestrina zu, analysiert sie jeweils nach den oben angegebenen

Merkmale Zarlinos und läßt in einer umfangreichen Beispielsammlung, die dem Buch beigegeben wurde, alles aus der Praxis lebendig werden. Man muß also diesem Buch nachrühmen, daß es mit modernen und z. T. ad-hoc geschaffenen Methoden der Stilkritik die bisher nur mit sehr unsicheren Konturen ausgestattete Diskussion um das Tonartenproblem des 16. Jahrhunderts mit souveräner Hand einer für unsere Zeit und wahrscheinlich noch lange darüber hinaus gültigen Lösung zugeführt hat.

Otto Riemer

Aus der Singarbeit

Der langjährige sächsische Landeskirchenmusikdirektor Alfred Stier hat seine reichen Erfahrungen auf dem Gebiet der Singarbeit in seinem jüngsten Buch „Musika, eine Gnadengabe Gottes“ (Merseburger, Berlin 1960) niedergelegt. Die Aufsätze, in denen man ein Fazit seiner Lebensarbeit erkennen darf, kreisen um vier Themen: „Vom Ethos der Musik“, „Lebensverbundenes Singen“, „Vom Geiste der Liturgie im evangelischen Kirchengesangbuch“ und „Heilende Wirkungen der Singwoche“. Alle Beiträge kommen aus einer Wurzel, sind Gedanken, die aus einer jahrzehntelangen Praxis in der Leitung von Singwochen resultieren. Was über „Leben“ und „Atmen“, „Stille“ und „Kraft“ gesagt ist, hat allgemeine Gültigkeit. Als Anhang sind „57 Übungen“ abgedruckt, die, aus der Praxis geboren, für die Praxis niedergeschrieben sind.

Hans Böhm

Musikleben in Luzern

Wer sich über die Organisation des Musiklebens in Luzern am Anfang des 19. Jahrhunderts unterrichten will, wird das Büchlein von Wilhelm Jerger „Die Haydn-Drucke aus dem Archiv der Theater- und Musik-Liebhabergesellschaft zu Luzern nebst Materialien zum Musikleben in Luzern um 1800“ (Freiburger Studien zur Musikwissenschaft 7, Universitätsverlag Freiburg in der Schweiz 1959) mit einigem Gewinn lesen. Wer sich aber für Haydn-Drucke interessiert, wird es enttäuscht aus der Hand legen, denn das entsprechende Kapitel stellt nur eine Aufzählung von ein paar Dutzend in Luzern vorhandenen Frühausgaben dar, die der Verfasser an Hand von Hobokens Haydn-Verzeichnis gern etwas genauer, vor allem aber wesentlich kürzer hätte angeben können.

Georg Feder

Cortot über Chopin

Die bedeutenden Essays Alfred Cortots über Chopin, die 1949 erstmalig auf Französisch veröffentlicht wurden, liegen nunmehr bereits in der zweiten deutschen Auflage vor (Atlantis-Verlag, Zürich 1960). Cortot besitzt eine reiche Dokumenten- und Manuskriptensammlung (darunter auch wertvolles Material Debussys), so vermag er in diesen Abhandlungen über die in seinem Besitze befindlichen Bilder, Medaillen, Zeichnungen und Briefe rein sachlich interessante wissenschaftliche Beiträge zur Chopin-Forschung zu bieten. Hervorgehoben sei die Veröffentlichung des gesamten „Entwurfes einer Klaviermethode“, der, wie er selbst bekennt, enttäuschend ist. Er entlarvt die verfälschende Veröffentlichung Nathalie Janothas (1883), denn die zwölf Blätter des Entwurfes enthalten nichts als unzusammenhängende flüchtige Notizen. Im Mittelpunkt aber der Essays steht als Schreiber der mit feinsten Einfühlung und zudem mit einer glänzenden Feder begabte Musiker und Chopin-Interpret Cortot. Er entwirft, durch Liebe beflügelt, ein Bild des Menschen und Musikers Chopin, das in die Tiefe zielt und die Tiefe auch in unmittelbarer Kontaktnahme erreicht. Die Übersetzung von Hanns von Winter ist ausgezeichnet. Nur die Anmerkungen sind etwas durcheinandergelassen (s. S. 264). Wertvoll auch das in größerer Reproduktion als bei der französischen Originalausgabe beigegebene Bildmaterial. Andreas Liess

Offenbach

Alain Decaux, der Autor des Buches „Offenbach — König des zweiten Kaiserreichs“ (Nymphenburger Verlagshandlung, München 1960) ist in der französischen literarischen Welt hauptsächlich bekannt als Verfasser von Schriften und Rundfunksendungen, die der Geschichtspopularisierung dienen. Auch sein „Offenbach“ bewegt sich in diesem Genre, obwohl der Autor glaubt, imstande zu sein, ein „völlig neuartiges Buch vorzulegen“ (S. 337). Das ist keineswegs der Fall; denn die angeblich „unveröffentlichten Quellenangaben“ und Dokumente, die verwertet werden, sind alle schon lange vor Decaux veröffentlicht worden und insbesondere von dem Meister der Offenbach-Forschung, Anton Henseler, bereits vor 1930 wissenschaftlich ausgewertet worden. Dort liegen also nicht die Meriten dieser Studie; denn ansonsten hätte zumindest von der ausgezeichneten „Kristeller-Sammlung“ Gebrauch gemacht werden müssen, die sich im Kölner Stadtarchiv

befindet. Sie liegen auch nicht dort, wo bei mehreren Gelegenheiten die Situation der Juden und jüdischen Musiker in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, da nicht erforscht, völlig verkannt wird oder dort, wo gesagt wird: „Die Deutschen sangen zuviel — besonders Offenbachsche Kriegslieder“, da es nur zwei sehr milde Gelegenheitskompositionen dieser Art von Offenbachs Hand gibt. Sieht man von diesen und ähnlichen Fehlvorstellungen ab, und auch von der reißerischen Bezeichnung des Meisters als „König des zweiten Kaiserreichs“ (was er weder war noch sein wollte), so bleibt — insbesondere durch die starke Anlehnung an Henselers Biographie und die Erinnerungen von J. Brindejont-Offenbach („Offenbach mon Grand-Père“) — dennoch ein geschickt zusammengestelltes Tatsachenmaterial und eine geschickt verarbeitete Zeitgeschichte vor uns, die zusammen angenehme Lektüre ausmachen. Weder die Quellenangabe noch das Werkverzeichnis sind zuverlässig. Die Übersetzung durch Lilli Nevinny und besonders deren angebrachte Abweichungen vom Originaltext sind ausgezeichnet.

Alphons Silbermann

Ein amerikanischer Dirigent

In der Rembrandt-Reihe des gleichnamigen Berliner Verlages erschien als Nr. 31 eine Monographie in Wort und reichlich Bild über „Leonard Bernstein“, den arrivierten amerikanischen Dirigenten, Chef der New Yorker Philharmonie, Fernseh-Pädagogen, Universitätslehrer, Volks-erzieher, Komponisten und Organisator. Ausagen über einen Lebenden geraten leicht ins Subjektive. Man muß nach der Lektüre der klar systematisierten Schilderung Artur Holde bestätigen, daß er mit der nötigen Distanz an seine Aufgabe herangegangen ist, auch nicht unkritisch. Das macht das kleine, gut ausgestattete Buch zu einem vorzüglichen Unterrichtsmittel. Der Dirigent Bernstein mag vielen europäischen Musikfreunden von Rundfunk und Schallplatten her bekannt sein. Ihn als Komponisten beschrieben zu finden, ist dem Büchlein vorbehalten. Bernstein wird als ein Künstler geschildert, der nicht nur unheimlich schnell handwerklich manipulieren, sondern der sich auch jedem Stil assimilieren kann. Der Bildteil des Bändchens hat dokumentarischen Wert.

Hans Stephan

Aus der Welt der Oper

Der so merkwürdig komplexen Welt der Oper ist Herbert Graf, heute gewiß einer der arrivier-

testen Regisseure überhaupt, schon seit frühester Jugend verbunden; und so nimmt es keineswegs wunder, wenn er jetzt auch in deutscher Sprache (Atlantis-Verlag, Zürich 1960, DM 24.50) einige auf den ersten Blick sehr bunt anmutende Mitteilungen vorlegt, die jener Problematik gewidmet sind und zum Teil auf den Überlegungen des aus seiner amerikanischen Periode stammenden Buches „Opera for the People“ von 1951 fußen. Diesen ernsthaften und stets zum Kern der Dinge vordringenden Erwägungen wird sich auch derjenige Leser nicht verschließen können, dem solche Fragestellungen vertraut sind; gerade aus seiner profounden Kenntnis sowohl der europäischen als auch der hiervon sehr verschiedenen amerikanischen Theaterverhältnisse sowie aus einem Vergleich ihrer Elemente weiß Graf überaus einleuchtende Thesen zu entwickeln, plausible Forderungen über den Tag hinaus zu erheben. Sind die drei ersten Abschnitte seines Buches vornehmlich als Skizzen des sozialen und ästhetischen Gefüges sowie des historischen Verlaufs zu werten, so gewinnt in den weiteren fünf Kapiteln vollends der Praktiker die Oberhand. Hier finden sich eine ganze Reihe von beherzigenswerten Fingerzeigen für alle diejenigen, die aktiv mit der Bühne zu tun haben. Aus der vollkommenen Materialbeherrschung, die sich Graf während dreier Jahrzehnte am Regietisch in aller Welt erwarb, plädiert er nachdrücklich für das schöpferisch Neue im Theaterwesen, das keinen Stillstand dulden darf, sondern stetige Evolution sein muß. Insofern mag das Kapitel „Theaterbau“, wofür Graf als spezieller Fachmann gelten kann, als Zentrum seines Buches angesehen werden. Grafs trotz ihres Gewichts stets locker gehaltenen Ausführungen, die alle von ihm gemachten Erfahrungen miteinbeziehen, werden durch eine Fülle gut ausgewählter und instruktiver Abbildungen verdeutlicht, für die man dem Verlag besonders dankbar sein muß.

Werner Bollert

Eine französische Enzyklopädie

Soeben erschien der dritte und letzte Band der „Encyclopédie de la Musique“ (Fasquelle, Paris 1961). Er umfaßt Sach- und Personenartikel von L—Z und schließt mit einer interessanten musikalischen Ethnographie ab. Die Vorzüge, die schon bei den früheren Bänden gerühmt werden konnten, treten auch hier wieder klar zutage. Umfangreiches Bildmaterial, darunter seltene und weitgehend unbekannte Porträts, instruktive Notenbeispiele, historische Stiche und Handschriftenpro-

ben vermitteln einen lebendigen Eindruck und dienen in besonderem Maße der Veranschaulichung. Die knappen Personalartikel, die außerordentlich zahlreich vertreten sind, geben oft ein scharf gezeichnetes Porträt des Musikers oder Wissenschaftlers. Die großen Arbeiten über Lassus, Mahler, Monteverdi, Mozart, Ravel, Schubert, Schumann und Strauss vermitteln namentlich aus französischer Sicht aufschlußreiche Streiflichter, insbesondere über die Einordnung des musikalischen Werks in die jeweilige geistige Gesamtsituation. Ein ausgezeichnet informierender Artikel über Stravinsky stammt von Lawrence Morton. Aber auch die Sachartikel zeichnen sich durch Zuverlässigkeit und Weite des Blickes aus. Eine Arbeit über das Lied von Marcel Beaufils ist hervorzuheben, ebenso aber auch Grundsätzliches zur Messe, zu Notationsfragen, zur Suite oder zur Sinfonie. Vorwiegend französische Autoren bestimmen das Gesicht dieses Bandes, doch ist der Blick auf europäische Zusammenarbeit gerichtet. Deutscherseits sind Andreas Liess mit einem Orff-Artikel, ferner Kurt von Fischer, Karl Laux, Walter Gerstenberg und Walter Blankenburg vertreten. So entstand eine zuverlässige Enzyklopädie, die trotz ihrer Kürze nicht nur erschöpfend Auskunft gibt, sondern gerade auch dem deutschen Leser vielseitige Anregungen zu vermitteln vermag. Sachliche Fundierung, scharfsinnige Urteile verleihen gerade den Arbeiten aus französischer Feder ihren besonderen Wert.

Günter Haufswald

Mozart-Dokumente

Soeben erschien: *Otto Erich Deutsch, Mozart — Die Dokumente seines Lebens*, Neue Mozart-Ausgabe, Serie X, Supplement (Bärenreiter-Verlag, Kassel 1961, DM 52.—). Es ist zum erstenmal, daß der Gesamtausgabe der Werke eines Meisters die Dokumente zur Biographie beigegeben werden. Die von Otto Erich Deutsch mit größter Genauigkeit beigebrachten Dokumente sind eine überaus wertvolle Ergänzung zur Ausgabe der Werke Mozarts, die auch zu ihrem Verständnis viele Beiträge bringen. Die dokumentarischen Belege sind mit reichen Literaturangaben und Erläuterungen versehen. Die eingehenden Studien von Otto Erich Deutsch zur Lebensgeschichte Mozarts und zur Wiener Musikgeschichte haben einen wertvollen Niederschlag gefunden. Es liegt in der Natur der Veröffentlichung, daß sie durch weitere Dokumente und Literaturangaben ergänzt werden kann. Diese erste Zusammenfassung aber wird als bleibende Grundlage ihren Wert behalten und ist

ein äußerst begrüßenswerter neuer Beitrag zur Gesamtausgabe der Werke Mozarts, grundlegend für die gesamte Mozartforschung.

Karl Gustav Fellerer

Regers Harmonik

Hermann Grabner beendete im Jahre 1910 als Schüler Max Regers, des damaligen Kompositionslehrers am Leipziger Konservatorium, seine musikalische Ausbildung. So gewinnt seine erstmals 1920 erschienene, nun neu aufgelegte Schrift „*Regers Harmonik*“ (Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1961, DM 6.—) geradezu authentische Bedeutung. Sorgfältige Aufzeichnungen von Regers Unterweisungen, die übrigens streng auf Hugo Riemanns Lehre basieren, dienen ihm hier als Ausgangsbasis für harmonische Analysen, bei denen es sich Grabner angelegen sein läßt, von großen tonalen Gliederungen einer Komposition auszugehen. Eine Analyse von Regers Es-Dur-Streichquartett beschließt in diesem Sinne die instruktive kleine Schrift. Als spezifische Merkmale von Regers Harmonik hatte Grabner vorher unter anderem ein absichtliches Verschleiern der Tonalität, die Vorliebe für phrygische und neapolitanische Wendungen sowie für chromatische Steigerungen durch sekundenweises Motivversetzen eruiert.

Hans Christoph Worbs

ZEITSCHRIFTENSPIEGEL

Wir notieren

„*The World of Music*“, Heft 3 der mehrsprachigen Zeitschrift des Internationalen Musikrates, enthält folgende Beiträge: Mario Labroca: Die Verantwortung des Interpreten; Hardie Ratcliffe: Die soziale und wirtschaftliche Stellung des ausübenden Musikers; Wilfried Brennecke: Musik-Biennale Venedig; schließlich als Round Table-Diskussion: Der Standpunkt des Komponisten.

Italien: „*Musica d'oggi*“ (2/1961): Zwei Beiträge sind Renzo Rossellini gewidmet; Mario Morini schreibt über Antonio Ghislanzoni, den Librettisten Verdis.

Niederlande: „*Sonorum Speculum*“ (7/1961): Jos Wouters kennzeichnet Hendrik Andriessen, Peter Schat schreibt über Neue Musik.

Österreich: „*Der Opernfreund*“ (58/1961): Franz Eugen Dostal widmet einen Aufsatz Jean Madeira, Wilfried Scheib setzt mit seinem Wiene-

rischen Diarium seinen Opernführer durch das 18. Jahrhundert fort, Roland Teuchler gibt Operngeschichte auf Schallplatten.

Schweiz: „Die Schweizerische Musikzeitung“ (3/1961): Ein Gedenkblatt für Conrad Beck schreibt Hans Ehinger; Ernst Mohr nimmt Stellung zu Becks Kompositionsstil; Hans Oesch schreibt über Klaus Huber, Klaus Wolters über wenig bekannte Klaviermusik von J. S. Bach. Weitere Beiträge stammen von Franz Brenn, R.-Aloys Mooser und Gisèle Brelet.

Tschechoslowakei: „Slovenská hudba“ (5/1961): Gustav Krajniak beleuchtet die Aufgaben der wissenschaftlichen Forschung des Musikinstitutes der Slowakischen Akademie der Wissenschaft,

Oskar Elsček die Bedingungen und Prinzipien bei der Ausgabe authentischer Volksmusik auf Grammophonplatten. Zahlreiche weitere Beiträge runden das Heft ab.

Ungarn: Die neue ungarische Zeitschrift „Studia musicologica“ (1/1961) enthält folgende bemerkenswerte Beiträge: Z. Kodály: The Tasks of Musicology in Hungary; B. Szabolcsi: La situation de la musicologie hongroise; B. Rajeczky: Spätmittelalterliche Organalkunst in Ungarn; Z. Falvy: Spielleute im mittelalterlichen Ungarn; B. Szabolcsi: Mozart et la comédie populaire; J. Ujfalušy: Intonation, Charakterbildung und Typengestaltung in Mozarts Werken; I. Kecskeméti: Beiträge zur Geschichte von Mozarts Requiem; J. Maróthy: Erkels Weg von der „heroisch-lyrischen“ Oper zum kritischen Realismus.

MUSICA-NACHRICHT

In Memoriam

Hilda Waldeland, eine Pianistin, die vor allem in Skandinavien auftrat, ist im Alter von 43 Jahren gestorben.

Geburtstage

Heinz Tietjen, einer der bedeutendsten Dirigenten und Regisseure der letzten Jahrzehnte, wurde 80 Jahre alt.

Emil Kühnel, der in Görlitz lebende Komponist, Schüler Dvořáks und Humperdincks, vollendete das 80. Lebensjahr.

Ernst Hohner, Direktor der Hohner-Werke, Trossingen, konnte seinen 75. Geburtstag feiern.

Fritz Jöde, einer der führenden Männer in der Jugendmusikbewegung, wurde 75 Jahre alt.

Hermann Scherchen, Dirigent und Förderer der Neuen Musik, vollendete das 70. Lebensjahr. Hermann Scherchen leitet das elektronische Experimentierstudio in Gravesano im Tessin.

Erich Mueller von Asow, Berliner Musikwissenschaftler und Direktor des Internationalen Musiker-Brief-Archivs, wird am 31. August 70 Jahre alt.

Mathieu Ahlsmeyer, Kammersänger und Mitglied der Hamburger Staatsoper, wurde 65 Jahre alt.

Hans Gebhard, Komponist vor allem von Chor- und Schulmusik, begeht am 18. August seinen 65. Geburtstag.

Conrad Beck, einer der führenden Schweizer Komponisten, konnte seinen 60. Geburtstag feiern.

Max Hinrichsen, der Gründer des Verlages Hinrichsen Edition Ltd., London, und Mitgesellschafter des Peters-Verlages in Frankfurt, wurde 60 Jahre alt.

Helmut Federhofer, Grazer Musikwissenschaftler, wird am 6. August 50 Jahre alt. Helmut Federhofer hat sich vor allem um die Johann-Joseph-Fux-Forschung sehr verdient gemacht.

Ernennungen und Berufungen

Rudolf Kempe wurde zum Nachfolger Sir Thomas Beechams ernannt. Er ist damit leitender Dirigent des Londoner königlichen philharmonischen Orchesters.

Willi Träder wurde zum Leiter des Trägervereins der Jugendmusikschule Hannover ernannt. Dem Vorstand gehören nach wie vor Marc-André Sou-chai und Klaus Hashagen an.

Die *deutsche Chopin-Gesellschaft* wählte als Präsidenten Erich Mueller von Asow, in den Vorstand: Elisabeth Roeber, Theodor Ebling, Margarita Katz und Karl Pietzuch.

Ehrungen und Auszeichnungen

Georg Solti erhielt die Ehrenplakette der Stadt Frankfurt am Main.

Von den Musikinstituten

Die *Staatliche Hochschule für Musik Köln* veranstaltete vom 3. bis 9. Juli eine Hochschulwoche mit Opern- und Konzertaufführungen durch Stu-

dierende der Schule. Weiterhin fanden ein Hochschulkonzert, ein Klavierabend mit Katalin Szabados, ein Orgelkonzert und eine geistliche Hausmusik statt. Im Rahmen der internationalen Meisterkurse war ein Abend der „Kunst der Fuge“ von Johann Sebastian Bach gewidmet. Karl Hermann Pillney sprach über das Schaffen Max Regers, Udo Dammert über „Stil und Idee des Jazz“. Clemens Glettenberg, der Leiter einer Gesangsklasse, wurde in die Jury des internationalen Mozart-Wettbewerbs Brüssel berufen.

Die Staatliche Hochschule für Musik Frankfurt am Main veranstaltete den alljährlichen Wettbewerb der Arbeitsgemeinschaft der Direktoren der Staatlichen Musikhochschulen der Bundesrepublik und Westberlins. Er erstreckt sich auf die Fächer Orgel, Klavier und Violine. Ausgezeichnet wurden die Studierenden Wolfgang Sebastian Meyer (Orgel), Gitti Pimer und Rié Okamura (Klavier) und Ulf Hoelscher und Christiane Edinger (Violine). — Die Studierenden Helga Rink und Manfred Hückel wurden nach Gießen und Monte Carlo verpflichtet.

Die Badische Hochschule für Musik Karlsruhe brachte einen Abend mit Kammermusik von Jacques Wildberger. Hans-Erich Apostel sprach über „Ethik und Ästhetik in der musikalischen Aussage“.

Die Staatliche Hochschule für Musik Freiburg im Breisgau teilt mit, daß ihr stellvertretender Direktor, Artur Hartmann, einen Ruf an die Musikhochschule von Sao Paulo, Brasilien, erhalten hat. Bis zur Berufung eines neuen stellvertretenden Direktors wird Johannes Schneider-Marfels die Dienstgeschäfte übernehmen. — Fritz Neumeyer gab Cembalo-Konzerte in Hagen und beim Musikalischen Frühling in Salzburg.

Die Folkwangschule Essen bot zwei Abende mit modernen Orgelsonaten, einen Abend mit zeitgenössischer Kammermusik und ein Chorkonzert mit Werken von Hugo Distler und Siegfried Reda.

Das Robert-Schumann-Konservatorium der Stadt Düsseldorf veranstaltete ein Konzert mit Klaviermusik, Bläserstücken und einem Liederzyklus von Jürg Baur.

Die Albert-Greiner-Singschule der Stadt Augsburg veranstaltete einen „Junggesang“ mit Werken zeitgenössischer Komponisten.

Das Bruckner-Konservatorium der Stadt Linz eröffnete seine Festwochen mit einem Gedenken an Anton Bruckner, einer Orgelmusik und einem Konzert in St. Florian.

Preise und Wettbewerbe

Den Kulturpreis der Stadt Kiel erhielt in diesem Jahr zur Hälfte Detlef Kraus, Lehrer der Meisterklasse für Klavier an der Folkwangschule Essen.

An den internationalen Meisterkursen für Musik auf Schloß Morsbroich nahmen etwa 60 Teilnehmer aus europäischen Ländern und Südamerika teil.

Zum Genfer Musikwettbewerb, der vom 23. September bis 7. Oktober stattfindet, liegen bereits über 1000 Anfragen und zahlreiche Anmeldungen vor.

Einen Kompositionswettbewerb hat die Italienische Nationalunion „Messa degli Artisti“ ausgeschrieben. Gefordert werden drei A-cappella-Motetten nach gegebenen lateinischen Texten. Einsendeschluß ist der 30. September 1961.

Der neunte internationale Kursus für junge Dirigenten fand in Hilversum statt. Teilnehmende waren zehn aktive Dirigenten und neun Hospitanten aus verschiedenen europäischen Ländern und den USA.

Ein internationaler Wettbewerb für Dirigenten wurde von der Royal Liverpool Philharmonic Society veranstaltet. Jungen Dirigenten sollte die Möglichkeit geboten werden, ihre Fähigkeiten zu beweisen.

Der zweite internationale Wettbewerb Henryk Wieniawski fand in Poznan, Polen, statt.

Ein internationaler Liszt-Bartók-Klavierwettbewerb findet vom 24. September bis 9. Oktober in Budapest statt. Es sollen ausschließlich Werke der beiden Komponisten gespielt werden.

Der internationale Wettbewerb George Enescu, der vom 5. bis 20. September in Bukarest stattfindet, ist mit einem Musikfest verbunden, an dem zahlreiche prominente Künstler aus dem Ausland teilnehmen.

Musikfeste und Tagungen

Die 9. europäischen Wochen in Passau wurden mit einem Festkonzert des Berliner Radio-Symphonie-Orchesters unter der Leitung von Ferenc Fricsay eröffnet. Etwa 1000 Besucher waren anwesend.

Das 10. Deutsche Mozartfest, das in diesem Jahr in Augsburg stattfand, wurde in Anwesenheit von Vertretern der Regierung durch Erich Valentin eröffnet.

Das Würzburger Mozartfest bot wie in jedem Jahr Symphonie- und Kammerkonzerte, sowie eine geistliche Musik. Bei der Eröffnung im Hofgarten der Residenz waren 8800 Personen anwesend.

Die Wittener Kammermusiktage boten drei Kammerkonzerte mit Werken zeitgenössischer Komponisten, sowie einen Vortrag von Hermann Heiss „Elektronische Musik — Entstehung und Praxis“.

Die 10. internationale Orgelwoche in Nürnberg wurde mit einem Vortrag von Oskar Söhngen „Kirchenmusik und geistliche Musik als Verbündete und Gegenspieler“ eröffnet. Während der Woche hörte man zahlreiche Konzerte mit Werken alter und neuer Meister. Angeschlossen war ein kirchenmusikalisches Seminar unter dem Thema „Kirchenmusik und Neue Musik“.

Die Wetzlarer Industriefestspiele fanden in diesem Jahr zum neunten Male statt. Sie wurden mit einem festlichen Symphonie-Konzert eröffnet. Weiterhin hörte man Richard Wagners „Tannhäuser“.

Die Trossinger Musiktage standen vornehmlich im Zeichen der Jugendmusik und angewandter Musik mit elektronischen Instrumenten. Zum 65. Geburtstag von Hugo Herrmann erklang ein Konzert für Akkordeonorchester, Chor und Soli.

Die 14. internationalen Holland-Festspiele wurden in Den Haag mit einem Symphonie-Konzert mit Werken von Mozart und Haydn eröffnet. Die Städtische Oper Wuppertal gastierte mit der Urfassung von Hindemiths Oper „Cardillac“.

Eine Musikwoche in Meiringen im Berner Oberland fand vom 17. bis 23. Juli statt. Die vier Konzerte mit Werken alter Meister und der Klassik und Romantik kamen in der Kirche von Meiringen zur Aufführung.

Bei den Sibelius-Wochen in Helsinki gastierte das Philharmonische Orchester Leningrad. Anschließend wird es an den Stockholmer Festspielen teilnehmen.

Das Festival der zwei Welten in Spoleto bot in diesem Jahr auch ein Konzert mit elektronischer Musik mit Kompositionen von Stockhausen, Nono und anderen.

Der Haarlemer Orgelmonat fand im Rahmen des Holland-Festivals statt. Er umfaßte den 11. internationalen Orgel-Improvisations-Wettbewerb und die 7. Sommerakademie für Organisten.

Der Augsburger Mozartsommer, der vom 2. Juli bis 2. September währt, bringt eine Vielzahl von Matineen, Serenadenabenden und Kammerkonzerten.

Die 12. Dubrovniker Sommerfestspiele vom 10. Juli bis 24. August bieten wie in jedem Jahr zahlreiche Operaufführungen, Konzerte und Ballettaufführungen.

Europa cantat nennt sich das große Treffen junger Chöre Europas, das vom 28. Juli bis 6. August in Passau stattfindet.

Ein internationales Jugendfestspieltreffen findet vom 8. bis 26. August in Bayreuth statt. Neben Opern- und Konzertaufführungen werden sich mehrere Arbeitskreise mit den verschiedenen Musikformen befassen.

Musiktage mit Werken von Wolfgang Amadeus Mozart und Robert Schumann finden vom 24. bis 27. August in Tutzing am Starnberger See statt. Es werden ausschließlich kammermusikalische Werke und Lieder zur Aufführung kommen.

Die 16. internationalen Ferienkurse für Neue Musik des Kranichsteiner Musikinstituts Darmstadt sind für die Zeit vom 29. August bis 10. September vorgesehen. 25 Ur- und deutsche Erstaufführungen, sowie zahlreiche Vorträge stehen auf dem Programm. Zum ersten Male wird das neu gegründete Kranichsteiner Kammerensemble, das sich aus Musikern aus Deutschland, Frankreich, England und Italien zusammensetzt und unter der Leitung von Bruno Maderna steht, auftreten. Im Zusammenhang mit den Ferienkursen veranstaltet der Hessische Rundfunk vom 7. bis 10. September wieder Tage für Neue Musik.

Französische Theatertage vom 17. bis 24. September werden die Wintersaison in Saarbrücken eröffnen. U. a. kommt Honeggers „Johanna auf dem Scheiterhaufen“ zur Aufführung.

Eine Orgel- und Musikwoche findet vom 17. bis 24. September in Bayreuth statt. Sie bietet neben zwei Gottesdiensten drei Orgelkonzerte, ein Kammerkonzert, ein Orchesterkonzert und ein Konzert mit Chor- und Orgelwerken von Heinrich Schütz.

Die Berliner Festwochen werden am 24. September mit der Eröffnung der neuen Deutschen Oper Berlin beginnen. Eröffnungsvorstellung ist Mozarts „Don Giovanni“. Die Titelpartie singt Dietrich Fischer-Dieskau.

Das 37. Deutsche Bachfest findet vom 4. bis 8. Oktober in Essen statt. Neben Kompositionen Johann Sebastian Bachs stehen solche zeitgenössischer Komponisten, deren Werk in Beziehung zu dem des Thomaskantors steht.

Verbände und Vereine

Die musikalische Jugend Deutschlands veranstaltete auf Schloß Weikersheim eine Arbeitswoche „Neues Laienmusizieren“. In Verbindung mit den internationalen Sommerkursen auf Schloß Weikersheim finden die internationalen Bad Mergentheimer Musikwochen statt.

Von den Bühnen

Die Kölner Oper bot eine Neuinszenierung von Cimarosas „Weiberlist“. In der neuen Spielzeit ist eine Aufführung von Offenbachs „Madame L'Archiduc“ vorgesehen. Bühnenbilder und Kostüme wird Bele Bachem entwerfen. Milloss und M. Sparembeck gestalten einen Ballettabend mit Werken von Prokofieff und Vlad.

Die Staatstheater Dresden brachten die Neuinszenierung der Haydn-Oper „List und Liebe“.

Die Wuppertaler Bühnen sehen für die neue Spielzeit eine Monteverdi-Woche vor. Außerdem werden Busonis „Doktor Faust“, Hindemiths „Cardillac“ und Martins „Mysterium von der Geburt des Herrn“ aufgeführt werden. Ein Ballettabend bringt Glucks „Don Juan“ und Bartóks „Der holzgeschnitzte Prinz“.

Die Essener Oper beendete die diesjährige Spielzeit mit der Aufführung von Marschners Oper „Vampyr“.

Die Wiener Kammeroper gibt im Rahmen ihrer 8. Opernfestspiele Mozarts „Zaide“ und Rossinis „Gelegenheit macht Diebe“.

Giovanni Paisiello's „Barbier von Bagdad“ wird in der kommenden Spielzeit von den Städtischen Bühnen Dortmund aufgeführt werden.

Christoph Willibald Glucks „Der bekehrte Trunkenbold“ wird während des Jugend-Festspieltreffens in Bayreuth und durch das Konservatorium für Musik in Bern aufgeführt werden. Die heitere Oper „Le Cinesi“ wurde durch den Norddeutschen Rundfunk übertragen und durch die Karlsruher Opernschule aufgeführt.

E. T. A. Hoffmanns Märchenoper „Undine“ erklang in einer Tonbandaufnahme des Bayerischen Rundfunks unter Robert Hegers Leitung in Japan.

Ernst Kreneks zwei einaktige Opern „What Price Confidence“ (Vertrauenssache) und „Dark Waters“ (Dunkle Wasser) wurden vom Stadttheater Saarbrücken zur Aufführung angenommen.

Winfried Zilligs „Die Verlobung in St. Domingo“ wurde von den Städtischen Bühnen Bielefeld während des Theaters der Nationen in Paris unter Bernhard Conz aufgeführt.

Ildebrando Pizzettis Oper „Mord im Dom“ nach T. S. Eliots Schauspiel wurde von den Bühnen der Hansestadt Lübeck zur deutschen Erstaufführung angenommen.

Aus dem Konzertsaal: Orchestermusik

Das Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester brachte in seinem letzten Sinfoniekonzert dieser Saison unter Joseph Keilberth die Partita für Orchester von Reinhard Schwarz-Schilling, das Cellokonzert von Paul Hindemith und die Sinfonie in C von Igor Strawinsky.

Das Orchester der Städtischen Bühnen Nürnberg bot unter Erich Riedes Leitung die Erstaufführung von Helmuth Riethmüllers „Partita“.

Das Orchester der Städtischen Bühnen Magdeburg spielte in einem Sinfoniekonzert Werke von Teleman, Schubert, Prokofieff und bot die Uraufführung von Gottfried Swiers' Kantate „Erfüllung“ unter Leitung des Komponisten.

Das Concertgebouw-Orchester Amsterdam brachte in einem Konzert unter Otto Klemperer dessen eigene Sinfonie zur Aufführung.

Rotterdams Philharmonisch Orkest gab ein Konzert unter Eduard Flipse mit Werken von Ortel, Badings und Pijper.

Helmut Gropps „Sinfonie in fis“ erklang in einem Konzert in Halberstadt-Wernigerode.

Günther Bialas' „Konzert für Klarinette und Orchester“ kommt im Oktober in München zur Uraufführung. Der Norddeutsche Rundfunk übertrug seine Sinfonia piccola. Des Komponisten Invokationen für Orchester erklangen im Eröffnungskonzert der Nürnberger Orgelwoche.

Ernst Peppings „Zwei Orchesterstücke über eine Chanson des Binchois“ spielten die Berliner Philharmoniker anlässlich des 60. Geburtstages des Komponisten.

Aus dem Konzertsaal: Vokalmusik

Gerhard F. Wehles Hymne für Männerchor und Kinderchor wurde während des Sängertages in Bochum uraufgeführt.

Orgelwerke und geistliche Musik

In einer Geistlichen Abendmusik an der St.-Andreas-Kirche zu Leipzig erklangen Lieder und Orgelwerke von G. Winkler und H. Thörner.

Ernst Peppings Tedeum und Heinz Wunderlichs Oratorium „Maranatha. Unser Herr kommt“ wurden während des Evangelischen Kirchentages in Berlin aufgeführt.

Willy Burkhard's Psalmenkantate wurde von der Nederlandse Christelijke Radiovereniging aufgeführt und stand auf dem Programm der 10. internationalen Orgelwoche in Nürnberg.

Rundfunk und Fernsehen

Der Norddeutsche Rundfunk Hamburg übertrug ein Sinfoniekonzert mit Werken von Wolfgang Amadeus Mozart. Das Orchester des Rundfunks nahm an dem V. Festival Gulbenkian de Música in Portugal teil, außerdem war der Norddeutsche Rundfunk bei den internationalen Festspielen für leichte Musik, die von BBC London veranstaltet werden, anwesend. — Das Fernsehen des Norddeutschen Rundfunks brachte Gottfried von Einems Oper „Der Prozeß“ und zwei Ballette von George Balanchine.

Radio Bremen übertrug das Eröffnungskonzert der Sibelius-Woche in Helsinki, von den Bergener Festspielen ein Konzert des Orchesters der Leningrader Philharmonie und von den Stockholmer Festspielen ein Konzert des Philharmonischen Orchesters unter Sixten Ehrling. Von den Schwetzipinger Festspielen erklang ein Konzert des Deller-

Consorts mit Madrigalen und Chansons englischer, französischer und italienischer Meister des 16. und 17. Jahrhunderts. Weiterhin hörte man Ausschnitte aus einem Konzert eines indischen Chores aus Bombay und ein kanadisches Chor- und Orchesterkonzert.

Der Westdeutsche Rundfunk Köln sendete vom diesjährigen Holland-Festival ein Konzert des Concertgebouw-Orchesters und übertrug ein Konzert vom Deutschen Mozartfest in Augsburg. Die Reihe „Oper im 20. Jahrhundert“ schloß mit einem Igor Strawinsky gewidmeten Abend mit Szenen aus „Renard“ und „Mavra“. In der Sendereihe „Das Meisterwerk“ spielte das Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester eine Sinfonietta von Leoš Janáček. — Das Fernsehen des Westdeutschen Rundfunks brachte Menottis „Medium“ und als Gemeinschaftssendung mit dem Österreichischen Fernsehen Donizettis Oper „Don Pasquale“.

Der Hessische Rundfunk Frankfurt brachte ein Konzert mit tschechischen Komponisten, übertrug Ausschnitte vom Deutschen Mozart-Fest in Augsburg und setzte sich für zeitgenössisches Musikkaffen nachdrücklich ein. Die Oper war mit Werken von Händel und Gluck vertreten, ferner mit Lortzings „Zar und Zimmermann“.

Der Südwestfunk Baden-Baden brachte Domenico Cimarosas Oper „Die heimliche Ehe“. Peter Gradenwitz sprach über das religiöse Schaffen Arnold Schönbergs, dazu erklangen Ausschnitte aus seinen Werken, und Ernst Krenek sprach über Stil- und Schaffensprobleme bei Franz Schubert. Im Studio Mainz erklang Musik von Walter Gropp, und die Sendereihe „Musik am Rhein“ stand unter dem Titel „Begegnungen in rheinischen Opernhäusern“. Studio Freiburg übertrug die Ouvertüren-Suite in F-Dur von Telemann.

Der Süddeutsche Rundfunk Stuttgart bot wertvolle Konzerte unter Hans Müller-Kray. Von Brahms erklang das „Deutsche Requiem“. Die Welt der Oper brachte Ausschnitte aus Werken von Weill, Berg und Mozart. Festspielübertragungen, so aus Lugano, rundeten das vielseitige Programm ab.

Der Bayerische Rundfunk München setzte sich gleichermaßen für zeitgenössische wie klassische Musik ein. Junge Organisten stellten sich im Rahmen der Nürnberger Orgelwoche vor. Es erklang Orffs Fassung von Monteverdis „Orfeo“. Zahlreiche Sinfoniekonzerte mit internationalen Dirigenten gaben dem Programm das Gepräge.

Friedrich Zippys Zyklus „Vereinsamtes Herz“ nach Weinheber-Texten wurde vom Hessischen Rundfunk Frankfurt uraufgeführt.

Fritz Müller-Rehrmanns zweite Suite für großes Orchester erklang im Westdeutschen Rundfunk Köln.

Jürg Baur's Quintetto sereno wurde von Radio Zürich gesendet und stand außerdem auf einem Programm des Concertgebouw-Orchesters Amsterdam.

Gastspiele und Konzertreisen

Die Handel Opera Society gab in der Komischen Oper Berlin Händels Oper „Rinaldo“.

Das Leningrader Kirow-Ballett gastierte an der Königlichen Oper Covent-Garden in London mit Prokofieffs „Steinerner Blume“.

Die Wiener Philharmoniker unter Herbert von Karajan starteten im Frühjahr 1962 zu einer Konzertreise durch die Sowjetunion. Ferner werden sie in Helsinki, Amsterdam, London und Hamburg zu hören sein.

Das Amsterdamer Concertgebouw-Orchester wurde während seiner Amerikatournee 28mal von Eugen Jochum und 15mal von Bernhard Haitink dirigiert.

Das Sinfonie-Orchester des Tschechischen Rundfunks gab in Köln ein Konzert mit Werken von Mozart, Brahms und Dvořák.

Das Münchner Kammerorchester unter Hans Stadlmaier beendete seine Afrikatournee mit einem Konzert in Addis Abeba.

Georg Ludwig Jochum dirigierte in Santiago de Chile einen Konzertzyklus, der sämtliche neun Sinfonien von Beethoven, Bachs Matthäus-Passion und chilenische Musik umfaßte.

Bernhard Konz wird während der kommenden Spielzeit als Gastdirigent an der Wiener Staatsoper tätig sein.

Heinz Wallberg wird vom 8. September bis 31. Oktober die deutsche Opernsaison in Buenos Aires leiten. Außerdem dirigierte er beim Maggio Musicale in Florenz, bei den Wiener Festwochen und während der Salzburger Festspiele.

Hans Gierster leitete eine Aufführung von Wagners „Tannhäuser“ an der Bayerischen Staatsoper München.

Das Hamburger Klavierduo Ingeborg und Reimer Küchler spielte in Konzerten in der Dominikanischen Republik, auf Haiti, in Mexiko, Guatemala, El Salvador und Kolumbien.

Renata Tebaldi begann ihre deutsche Gastspielreise mit einem Konzert in Berlin vor über 9000 Zuhörern.

ANTONIO JANIGRO UND DIE ZAGREBER SOLISTEN AUF AMADEO



AMADEO KASSEL

AVRS 6032: **W. A. Mozart**: Divertimento KV 136 / Divertimento KV 137 /
Divertimento KV 138 / Serenata Notturna KV 239

Einzelausgabe:

AVRS 15087: Divertimento D-dur KV 136

AVRS 6046: **G. A. Rossini**: Sonate a quattro Nr. 1 - 4

AVRS 6051: **A. Vivaldi**: Oboenkonzerte d-moll und F-dur / Fagottkon-
zert e-moll / Sinfonia 1 und 2 / Concerto G-dur »Alla Rustica«

Einzelausgaben:

AVRS 15022: Oboenkonzert d-moll / Sinfonia 1

AVRS 15083: Fagottkonzert e-moll

AVRS 6078: **G. Ph. Telemann**: Violinkonzert a-moll / Violakonzert
G-dur / Oboenkonzerte e-moll und d-moll / Sonata a quattro

Einzelausgabe:

AVRS 15090: Sonata a quattro / Oboenkonzert d-moll

AVRS 6079: **A. Vivaldi**: Die Vier Jahreszeiten (Vier Violinkonzerte, op. 8
Nr. 1 - 4)

Einzelausgaben:

AVRS 15064: La Primavera (Der Frühling)

AVRS 15065: L'Estate (Der Sommer)

AVRS 15066: L'Autunno (Der Herbst)

AVRS 15067: L'Inverno (Der Winter)

AVRS 6083: **G. Rossini**: Sonate a quattro Nr. 5 - 6 / **T. Albinoni**: Con-
certo a cinque / **J. Haydn**: Serenade / **L. Boccherini**: Menuett / **A.**
Corelli: Sarabande, Giga e Badinerie / **M. T. Paradis**: Sicilienne

Einzelausgaben:

AVRS 15003: **J. Haydn**: Serenade / **L. Boccherini**: Menuett / **A. Corelli**:
Sarabande, Giga e Badinerie

AVRS 15088: **G. A. Rossini**: Sonata a quattro Nr. 5

AVRS 15004: **L. Mozart**: Cassatio ex G (J. Haydn, »Kindersymphonie«)

6000 (30 cm LP/33 1/3 U) DM 19.- • 15000 (17 cm LP/45 U) DM 7.50

In allen Schallplattenhandlungen

STUDIUM AN DEN STAATLICHEN MUSIKHOCHSCHULEN DER BUNDESREPUBLIK EINSCHLIESSLICH WESTBERLINS

BERLIN Hochschule für Musik. Berlin-Charlottenburg 2, Fasanenstraße 1, Telefon 32 51 81

Direktor: Prof. Boris Blacher

Komposition und Tonsatz: Pepping, Blacher, Chemin-Petit, Hartig, Schwartz-Schilling. — **Dirigieren:** Peter, Kraus, Jakobi, Hannuske. — **Gesang und Opernschule:** Dr. Brauer, Baum, Beilke, Diez, Grümm, Krebs, Ludwig, Sengeleitner, Lisa Walter. — **Tasteninstrumente:** Klavier: Riebensahm, Beltz, Elter, Plagge, Puchelt, Roloff, Schmidt, Schlesier; **Orgel:** Ahrens, Dr. Schneider, Wackwitz; **Cembalo:** Kind. — **Streichinstrumente:** Seiler, Borries, Dünschede, Kirch, Schulz, Taschner, Brero, Klemm, Dörner, Lutz, Schumacher. — **Blas- und Orchesterinstrumente:** Domroese, Engels, Demmler, Geuser, Gohlke, Hübner, Jacobs, Kujack, Lembens, Nicolet, Steinkopf, Steins, Wesenigk. — **Musikerziehung / Schulmusik, Privatmusik / Jugend- und Volksmusik:** Stoverock, Bergese, Fuchs, Dr. Borris, Raddatz, Rehberg, Dr. Reimann. — **Kirchenmusik:** Ahrens, Grote, Dr. Schneider, Wackwitz. — **Aufnahmestudio:** Dr. Geiseler. — **Opernchorschule:** Senff. — **Orchesterschule.**

DETMOLD Nordwestdeutsche Musikakademie. Detmold, Neustadt 12. Telefon 31 45/46

Direktor: GMD Prof. Martin Stephani. Stellv. Direktor: Prof. Johannes Driessler

Komposition und Tonsatz: Driessler, Kelterborn, Klebe, Luchterhandt, Dr. Manicke. — **Orchester und Orchesterdir.:** König, Stephani. — **Chor und Chordir.:** Stephani, Wagner. — **Gesang und Opernschule:** Böckmeier, Creuzburg, Deroubaix, Günter, Dr. Kläiber, Kretschmar, Lindenbaum, Spranger, Wonner, Wünschmann. — **Tasteninstrumente:** Büker, Goebels, v. Haimberger, Kretschmar-Fischer, Kunze, Lehner, Lorenz, Menne, Natermann, Redel-Seidler, Richter-Haaser, Schilde, Schnurr, Theopold, Trammitz. — **Streichinstrumente:** Güdel, Heister, Isselmann, Koch, Müller, Münch-Holland, Schad, Strub, Varga. — **Blasinstrumente:** Hennige, Michaels, Neudecker, Reichling, Dr. Schmitz, Walther, Weidemeyer, Wünschmann. — **Schlagzeug:** Scherz. — **Harfe:** Wagner. — **Laute und Gitarre:** Müller-Dombois. — **Kammermusik:** Strub, Weissenborn. — **Gehörbildung:** Driessler-Quistorf. — **Korrepetition:** Radke. — **Rhythmik:** Jeanicke. — **Höhere und Real-Schulmusik:** Dr. Bauermann, Dr. Eberth, Gresser, Dr. Lorenzen. — **PM-Seminar:** Goebels, Kunze. — **Evang. Kirchenmusik:** Dr. Reindell, Trammitz. — **Tommeister-Ausbildung:** Dr.-Ing. Thienhaus, von Kaven. — **Musikgeschichte:** Dr. Wörner. — **Sprecherziehung:** Kuhlmann, Dr. Uhlenbruch. — **Aufnahmeprüfung für Wintersemester 1961/1962:** 3.—6. Okt. 1961.

FRANKFURT/M. Staatl. Hochschule für Musik. Frankfurt/Main, Eschersheimer Landstraße 33.

Telefon 55 44 14 und 59 16 73. Direktor: Prof. Philipp Mohler. Stellvertretender Direktor: Dr. Franz Flößner.

Komposition und Tonsatz: Baither, Biersack, Frommel, Hessenberg, R. Klein, Mohler, Niederste-Schee, Dr. Schreiber, Zipp. — **Dirigieren (Orchester):** Prof. Zwißler, **Chor:** Prof. Felger. — **Klavier:** Arnold, Bücher, Dr. Flößner, Flinsch Freitag, Krutisch, Leier, Leopolder, Musulin, Pfeiffer, Seufert, Sott, Weiß. — **Violine:** Graef-Möndch, Herrmann, Lenzewski, Peters, Stanske. — **Bratsche:** Peters, Presuhn. — **Cello:** Molzahn. — **Orgel:** Baither, Bodmann, Büchner, Hartmann, Köhler, Troost, Walcha. — **Cembalo:** Jäger. — **Gesang:** Becker, Bernát, Daden, Gründler, Heß, Jelden, Lohmann, Pitzinger, Schmitt, von Stetten. — **Schauspielschule (Maisch, Dr. Eich, Engelhardt, Genzmer, Laubenthal, von Puttkamer, Schod, Dr. Hasselbrink).** — **Blas- und sonstige Orchesterinstrumente, Harfe:** Cremer, Englert, Jung, Käßler, Lukas, Naumann, Oltersdorf, Richter, W. Schmidt, Schneider, Stegner, Stein, Winter. — **Blockflöte:** Fricke, Steinbichler. — **Sprecherziehung:** Grantz-Soeder. — **Rhythmik:** Awanowa. — **Elementare Musikerziehung:** Dr. Abel-Struth. — **Kirchenmusik (Walcha), Schulmusik (H. W. Schmidt), Privatmusiklehrerseminar (Dr. Flößner).** — **Opernschule (Vondenhoff, Dr. Skraup, O. Braun, Hohner, Uhlig, Welter).** — **Opernchorschule (Klauf).** — **Orchesterschule (Biersack), Orchesterstudien (Luke).** — **Kammermusik (Lenzewski).** — **Studio für Neue Musik (Lenzewski).** — **Liedklasse (Zwißler).** — **Chor (Felgner).** — **Vorlesungen über Interpretation und Dirigieren von Meisterwerken sinfonischer Musik (Schurich).**

FREIBURG / BR. Staatl. Hochschule für Musik. Freiburg i. Br., Münsterplatz 30. Telefon 3 18 34, App. 503

Direktor: Prof. Dr. h. c. Gustav Scheck. Stellv. Direktor: Prof. Johannes Schneider-Marfels

Komposition und Tonsatz: Fortner, Dr. Doflein, Förtig, Hoffmann, Keffler, Neumeyer, C. Ueter. — **Musikgeschichte:** Dr. Dammann. — **Dirigieren:** Froitzheim, C. Ueter. — **Gesang und Opernschule:** v. Winterfeldt, Harlan, C. Ueter, Brena, Leuwen, L. Ueter. — **Klavier:** Seemann, Ficht-Axenfeld, Schirmer, Schneider-Marfels, Fernow, Finke, Klodt, Hatz, Krebs, Riegler, Westphal. — **Hist. Tasteninstr.:** Neumeyer. — **Orgel:** Kraft, Keffler, Dr. Winter. — **Violine:** Végh, Grehling, Nauber, Viola: Koch. — **Violoncello:** Teichmanis, Wilke. — **Kammermusik:** Koch, Teichmanis. — **Flöte, Blockflöte und alte Kammermusik:** Dr. Scheck, Delius. — **Kath. Kirchenmusik:** Dr. Winter. — **Evang. Kirchenmusik:** Kraft, Dr. Haag, Keffler, Rößler. — **Schulmusik:** Dr. Dammann. — **Orchesterschule:** Dr. Scheck, Plath (Ob.), Kaiser (Klar.), Müller (Flag.), Leonards (Horn), Gleißle (Tromp.), Fröhlich (Pos.), Hempel (Kbaf.), Köhler (Pke.), Schlager (Hfe.). — **PM-Seminar:** Dr. Doflein. — **Rhythmik:** Kohrs.

HAMBURG Staatl. Hochschule für Musik. Hamburg 13, Harvestehuder Weg 12. Telefon 44 11 51

Direktor: Prof. Wilhelm Maler. Stellv. Direktor: Prof. Hajo Hinrichs

Komposition und Tonsatz: Ditzel, Hagemann, Hohlfeld, Jarnach, Klussmann, Dr. Krützfeldt, v. Oertzen, Poser, Wohlfahrt. — **Dirigieren:** Brückner-Rüggeberg, Martin. — **Chorleitung und Chor:** Detel. — **Gesang und Opernschule:** u. a. Berger, Ebers, Focke, Guillaume, Hinrichs, Koberg, Melchert, Dr. Poley, Rees, Stein, Wolff. — **Klavier:** u. a. Besch, Gebhardt, C. Hansen, Henry, Schöne, Schröter, Schultz-Klingström, Stöteraum, Weber, Zur. — **Orgel:** u. a. Förstemann, Lipp, Wunderlich. — **Cembalo:** Albes, E. Hansen. — **Streichinstrumente:** u. a. Distler, Hamann, Hanke, Hauptmann, Hendriks, Lang, Nellen, Röhn, Schidner, Troester, Ziolkowski. — **Blas- und sonstige Orchesterinstrumente:** u. a. Eggers, Hinze, Keller, Krause, Raasch, Rohland, Schaefer, Weber. — **Harfe:** Meisen. — **Seminare:** Privat-Musik: Schröter; Schulmusik (Volksschule und Gymnasium): Detel. — **Ev. Kirchenmusik.** — **Musikgeschichte:** Dr. Feldmann, Dr. Rauhe. — **Schauspiel:** Lenschau, Marks, Nagel. — **Studio für Neue Musik:** Dr. Krützfeldt. — **Aufnahmeprüfungen:** März und September, Schauspiel nur März.

KÖLN Staatl. Hochschule für Musik. Köln, Dagobertstraße 38, Fernruf 7 04 41, 7 04 51 (Zentrale Johannishaus)

Direktor: Prof. Heinz Schröter. Stellv. Direktor: Prof. Rudolf Petzold

Hochschulklassen: **Gesang:** Bosenius, Glettenberg, Marten. — **Klavier:** Anwander, Schmidt, Schmitz-Gohr, Schröter. — **Geige:** Marschner, Rostal. — **Cello:** Cassado, Steiner. — **Komposition:** Petzold, Schroeder, B. A. Zimmermann. — **Dirigieren:** von der Nahmer, Sawallisch. — **Chorleitung:** Hammers. — **Orgel:** Dr. Klotz, Zimmermann. — **Kammermusik:** Dr. Kehr. — **Musikal. Theater:** Schuh. — **Opernklasse:** Haberland, Hammers. — **Institut f. Bühnentanz:** v. Milloss. — **Opernchorschule:** Hammers. — **Institut für Schulmusik und Realschulausbildung:** N. Schneider. — **Institut für kath. Kirchenmusik:** Msgr. Wendel. — **Institut für evang. Kirchenmusik:** Dr. Klotz. — **Privatmusiklehrerseminar:** A. Schneider. — **Orchesterschule:** Dr. Steves. — **Chor:** Schröder. — **Orchester:** von der Nahmer. — **Seminar für Rundfunk- und Filmmusik:** Dr. Goslich, B. A. Zimmermann. — **Seminar für Musikkritik:** Dr. Silbermann. — **Kursus für Jazzmusik:** Edelhagen.

STUDIUM AN DEN STAATLICHEN MUSIKHOCHSCHULEN DER BUNDESREPUBLIK EINSCHLIESSLICH WESTBERLINS

MÜNCHEN Staatl. Hochschule für Musik. München 2, Arcisstraße 12. Telefon 55 82 54

Präsident: Prof. Karl Höller. Direktor: Prof. Anton Walter
Ausbildung in allen Lehrfächern der Musik sowie im Künstlerischen Lehramt. Aufnahmeprüfung Ende September. Mitglieder des Lehrkörpers u.a.: Walter (Schulmusik), Bialas, Genzmer, Höller, Lehner (Komposition), Eichhorn, Lessing, Mennerich (Dirigieren), Schieri (Chorleitung), Dr. Hafner (kath. Kirchenmusik), Högner (evang. Kirchenmusik), Gruberbauer, Holm, Hotter, Hüsch, Kayßler-Beblo, Kupper, Reuter, Schmitt-Walter (Gesang), Kurt Arnold, Bohnen, Dommess, Hindemith-Landes, Hübsch, Koebel, Rosl Schmid, Steurer, Then-Bergh, Wührer (Klavier), Stadelmann (Cembalo), Richter, Wismeyer (Orgel), v. Beckerath, Büchner, Härtl, Laurent, Raba, Reichardt, Georg Schmid, Stiehler, Stross, Ortnet (Streichinstrumente), Theurer, Noeth, Uhlemann, Sertl, Porth, Lentrodt (Orchesterinstrumente), Dr. Pfrogner, Dr. Valentin, Dr. Zentner (Musikwissenschaft), Gebhardt (Seminar für Musikerzieher), Heinz Arnold, Böhner, Daubner, Gundlach (Opernschule), Haas (Opernchorgesang).

SAARBRÜCKEN Staatl. Hochschule für Musik. Kohlweg 18, Tel. 2 80 80

Direktor: NN. Stellvertretender Direktor: Prof. Dr. Herbert Schmolzi
Meisterklassen: Prof. Foldes (Klavier), NN (Violine), Prof. Gendron (Violoncello), Kammer Sänger Greindl (Gesang), Konietzky (Komposition), Prof. Wüst (Dirigieren). — **Gesang:** Fuchs, Schloßhauer, Fougner. — **Klavier:** Prof. Griem, Dr. Müller, H. u. K. Schmitt, Sellier. — **Cembalo:** Lonnendonker. — **Orgel:** Schneider, Oehms, Rahner, Sander. — **Violine und Viola:** Prof. Bus, Hoenisch, Strauß. — **Sämtliche übrigen Orchesterinstrumente** — **Tonsatz:** Dr. Klein, Lonnendonker, Dr. Loskant. — **Dirigieren:** Lonnendonker, Dr. Loskant, Schmolzi. — **Chor:** Schmolzi. — **Orchester:** Dr. Loskant. — **Kammermusik:** Hoenisch, Konietzky. — **Musikwissenschaft:** Prof. Dr. J. Müller-Blattau. — **Sprechen:** Dr. Geißner. — **Schulmusik:** Schmolzi, Graetschel, Prof. Dr. Kopper, Dr. Schneider. — **Kirchenmusik (kath.):** Lonnendonker, (evgl.): Rahner. — **Privatmusiklehrerseminar:** Griem. — **Opernschule:** Greindl, Int. Mutzenbecher, Zöller, Leder, Wirtz. — **Schauspielschule:** Prof. Rektenwald, Int. Wedekind. Semesterbeginn: 1. April und 1. Oktober.

STUTTGART Staatl. Hochschule für Musik. Stuttgart, Urbansplatz 2. Telefon 24 60 41/42

Direktor: Prof. Hermann Reutter. Stellv. Direktor: Prof. Amo Erfurth
Komposition und Tonsatz: David, Gümbel, Dr. Karkoschka, Dr. Komma, Marx, Reutter. — **Gesang:** Draeger, Hager, Lips, Mielsch-Nied, Schaible, Seeger-Müller, Sigel, Sihler, Völker. — **Violine:** Kergl, Loewenguth, Müller-Crailsheim, Stefansky, Steffen-Wendling. — **Viola:** Kessinger. — **Cello:** Biller, Gemeinhardt, Hoelscher. — **Klavier:** Buck, Erfurth, Herold, Horbowski, Laumer, Trauer, Uhde. — **Orgel:** Gerok, Liededek, Metzger, Nowakowski, Renz. — **Chesterinstrumente:** Burum Fischer, Greaser, Hering, Hermann, Krüger, Kühn, Mess, Milde, Peinecke, Stein, Stößer, Strebel, Widmaier. — **Alte Instrumente:** Praetorius, Niggemann. — **Sprecherziehung:** Muff-Stenz. — **Rhythmik:** Pistor, Bänner, Ellersiek. — **Chor- und Chorleitung:** Grischkat. — **Dirigentenklasse, Orchester:** Müller-Kray. — **Oper, Opernchor:** Rüder, Dobberrin, Hübner, Kapper, Mende. — **Schauspiel:** Kente, Barth, Lüders, Dr. Melchinger, Norgall. — **Liedklasse:** Reutter. — **Kammermusik:** Giesen. — **Bläserstudio:** Dreisbach. — **Musikwissenschaft:** Dr. Komma. — **Schulmusik:** Marx, Binkowski. — **PM-Seminar:** Volkart. — **Tonstudio:** Haller. — Semesterbeginn jeweils 1. April und 1. Oktober.



Ihr Musikalienhändler
HOFMEISTER

Notenversand für alle Fachgebiete
Angebote u. Kataloge unverbindlich

BIELEFELD, Obernstraße 15
(EINGANG NEUSTADTER STRASSE)



Musikwissenschaftler, Komponist, Dr. phil. (Germanist) sucht passenden Wirkungskreis an Musikhochschule oder Universität; — auch als Dirigent oder Chorleiter. Angebote erbeten unter M-2671

Klugmann, Friedhelm: Die Kategorie der Zeit in der Musik. Diss. 1961. 23 Abb., 99 S., Kt. DM 13.50
Auslieferung durch
Bärenreiter - Antiquariat Kassel-W.



Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE
AUCH FÜR GAMBen UND VIOLA D'AMORE



DAS MUSIKSTUDIUM

Niedersächs. Musikschule Braunschweig (bisher Staatsmusikschule)

Leitung: Heinz Kühl / Ausbildungsklassen für Komposition, Dirigieren, Gesang, Tasten- und Streichinstrumente, Harfe / Seminare für Musikerziehung (Privatmusiklehrer) und Rhythmische Erziehung / Opern- und Orchesterschule / Orchesterschule (sämtliche Blasinstrumente, Kontrabaß, Schlagzeug). Sekretariat: Theaterwall 12, Fernruf 243 11

Städt. Akademie für Tonkunst Darmstadt

Leitung: Dr. Walter Kolneder. Meister- und Ausbildungsklassen, Opern-, Orchester- und Kapellmeisterschule, Seminar für Privatmusikerzieher mit Staatsexamen, Erweiterungsseminar mit Abschlußprüfung für Jugendmusikschulen, Vorlesungen, Studio für elektronische und experimentelle Musik (in Verb. mit dem Kranichsteiner Musikinstitut). Komposition: Heiß, Lechner / Gesang: Dr. Hauer, Dr. Hudemann, Einfeldt / Violine: Barchet, Meyer-Sichting, Müller-Gündner / Violoncello: Lechner / Klavier: Leygraf, Balthasar, Baltz-Weber, Hopstock, Zerah / Dirigieren: Franz / Kammermusik: Dennemarck / Tonsatz: Weber, Widmaier / Musikgeschichte, Formenkunde: Dr. Kolneder / Dramatischer Unterricht: Dicks, Franz / Pädagogik, Methodik, Psychologie: Balthasar / Rhythm. Gymnastik: Raack-Tritschkova. Auskunft und Anmeldung: Sekretariat, Darmstadt, Hermannstraße 4, Telefon: 80 31, Nebenstelle 339.

Robert-Schumann-Konservatorium der Stadt Düsseldorf

Direktor: Prof. Dr. Joseph Neyes.

Ausbildungsklassen für alle Instrumente. Gesang, Dirigieren und Komposition: Prof. Franziska Martienßen-Lohmann (Meisterklasse Gesang), Kurt Schäffer (Meisterklasse Violine), Franz Beyer (Meisterklasse Viola), Kurt Herzbruch (Meisterklasse Violoncello), Max Martin Stein (Meisterklasse Klavier), Jürg Baur (Kompositionsklasse) / **Opernschule:** Darstellungsunterricht: Otto Herbst (Deutsche Oper am Rhein), musikalische Leitung: Walter B. Tuebber / **Orchesterschule:** Dozenten für Blasinstrumente und Schlagzeug: Mitglieder des Düsseldorfer Symphonieorchesters und des Westdeutschen Rundfunks Köln / **Seminar für Privatmusiklehrer** mit besonderer Berücksichtigung der Arbeit an Jugend- und Volksmusikschulen. / **Seminar für katholische Kirchenmusik:** Ausbildung zum Organisten, Chorleiter und Kantor (A- und B-Prüfung) / **Abteilung für Toningenieur:** Ausbildung für Rundfunk, Fernsehen, Film und Bühne, Tonstudios und die elektroakustische Industrie. Studiopraxis: Dr. Ludwig Heck (Südwestfunk Baden-Baden) / **Auskunft, Prospekt und Anmeldung:** Sekretariat des Robert-Schumann-Konservatoriums Düsseldorf, Fischerstraße 110/2, Ruf 44 63 32.

Folkwangschule der Stadt Essen

MUSIK • TANZ • SCHAUSPIEL / Auskunft und Anmeldung: Verwaltung, Essen-Werden, Abtei — Tel. 49 24 51/53 — gegr. 1927 / **Direktor:** GMD Professor Heinz Dressel — Ausbildung bis zur Konzert-, Bühnen- bzw. Orchesterreife / **ABTEILUNG MUSIK.** Leitung Prof. Dressel / **Instrumentalklassen und Seminare:** Klavier: Kraus, Stieglitz, Zucca-Sehlbach, Hüppe, Janning / Violine: Krotzinger, Prof. Peter, G. Peter, Haass / Cello: Stork / Cembalo: Helma Elsner / Komposition: Sehlbach, Reda, Schubert / Dirigenten- und Chorleiter: Prof. Dressel, Linke / Allg. Erziehungslehre: Spreen / Musikwissenschaft/Studio für Neue Musik: Dr. Wörner. **Seminar für Privatmusiklehrer:** Stieglitz / **Seminar für rhythmische Erziehung:** Conrad, Pietzsch-Amos / **Katholische Kirchenmusik:** Prof. Kaller, Dr. Aengenvoort. **Evangelische Kirchenmusik:** KMD Reda, Dr. Reindell. **Orchesterschule:** Dozenten: Kammermusiker Kratsch, Schlee, Langen, Fritsche, Erdmann, Knust, Metag, Mechtenberg, Jansen, Kriskker, Kolb, Wecking, Marek, Lenz, Mühlenbeck, Prohaska (siehe Instrumentalklassen) / **ABTEILUNG THEATER.** Oper: Leitung Prof. Dressel, Szen. Leitung Günter Roth / Gesang: Hilde Wesselmann, Kaiser-Breme / Einstudierung: Knauer, Winkler / Szenischer Unterricht: Roth, Krey, Titt / **Opernchorschule:** Knauer / **Schauspiel:** Leitung Werner Kraut. Dozenten: Betz, Clausen, Forbach, Gröndahl, Krey, Leymann, Wallrath, Grasses, Mandelartz / Angeschlossen: Seminar für Vortragskunst und Sprecherziehung und Sprechkunde / Theaterstudio / **ABTEILUNG TANZ.** Leitung Kurt Jooss. Dozenten: Woolliams, Markard-Jooss, Pohl, Reber, Baddeley, Knust, Heubach, Heerwagen, Spreen, Fürstenau, Vera Wolkowa a. G. (mit freundlicher Genehmigung des Königlichen Dänischen Theaters Kopenhagen) / Bühnentanzklassen, Seminar für Tanzpädagogik, theoretisch/praktische Ausbildung in Tanzschrift (Kinetographie Laban).

Niedersächsische Hochschule für Musik und Theater Hannover

Direktor: Prof. Ernst-Lothar v. Knorr, Ausbildungsklassen für Komposition, Dirigieren, Gesang, alle Tasten- und Blasinstrumente, Harfe, Schlaginstrumente / **Solistenklassen** für Gesang und alle Instrumentalfächer / **Kirchenmusikabteilung** / **Schulmusikabteilung** (Ausbildungszweige für höhere und Mittelschulen) / **Seminare** für Privatmusikerzieher, Rhythmische Erziehung und Jugend- und Volksmusik / **Opernabteilung** / **Schauspielabteilung** / **Tanzabteilung** / **Orchesterschule.** Auskunft und Anmeldung: Hannover, Walderseest. 100, Ruf 166 11.

Staatl. anerk. Hochschule für Musik und Theater Heidelberg

Leitung: R. Hartmann / M. Steinkrüger. Seminar für Privatmusiklehrer; Institut für Schulmusik (in Verbindung mit der Universität Heidelberg). Ausbildungs- und Meisterklassen für alle Instrumente, Gesang, Chorleitung, Dirigieren und Komposition, Orchesterklasse; Opern- und Schauspielklassen. Auskunft und Anmeldung über das Sekretariat der Hochschule, Heidelberg, Friedrich-Ebert-Anlage 50, Fernruf 2040.

Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor Dr. Gerhard Nestler. Ausbildungsmöglichkeiten für Klavier, Orgel, Cembalo, sämtliche Streich- und Blasinstrumente, Akkordeon, Komposition, Dirigieren und Chorerziehung, Meisterklassen für Klavier (Yvonne Loriod), Violine (Henri Lewkowitz), Viola (Albert Dietrich), Violoncello (Leo Koscielnny), Gesang (Scipio Colombo und Bruno Müller), Komposition (Wildberger) und Dirigieren. Seminare für Schulmusik, Evang. und Kath. Kirchenmusik, Privatmusiklehrer, Opernschule. Seminar für Chorleiter in Verbindung mit dem Badischen Sängerbund. Auskünfte durch die Verwaltung, Jahnstraße 18.

DAS MUSIKSTUDIUM

Musikakademie der Stadt Kassel

Direktor: Kurt Herfurth. Berufsausbildung in Gesang und allen Instrumenten / Seminar für Musikerzieher / Musikpädagogische Arbeitsgemeinschaften / Opernklasse / Orchesterschule mit Studienorchester. Gemeinschaftsmusizieren und Kammermusik / Komposition / Studio für neue Musik / Jugend- und Volksmusik / Chor- und Orchesterleitung / Staatliche Abschlußprüfung. Alle Anfragen an das Sekretariat Kassel, Kölnische Straße 36. Telefon 1 91 61 (596).

Städt. Hochschule für Musik und Theater Mannheim

(staatlich anerkannt) **Leitung:** Direktor Prof. Richard Laugs / Ausbildung in allen musikalischen Fächern / Seminar für Privatmusiklehrer / Opernschule / Komposition und Tonsatz (Hans Vogt, Schatt) / Dirigieren (Prof. Laugs, Wilke) / Gesang (Neuenschwander, Hölzlin, Laube, Müller, Seremi, Ganjon) / Tasteninstrumente (Prof. Laugs, Schulze, Rehberg, Schwarz, Vogel, Landmann [Orgel]) / Violine (Mendius, Ringelberg, Offner) / Viola (Kußmaul) / Violoncello (Adomeit, Gutbrod) / Alte Str.-Instr. (Dr. Behr) / Blasinstrumente und Harfe (Mitglieder des «Nationaltheaterorchesters») / Chor (Wilke) / Opernschule (Hölzlin, Schneider, Dr. Eggert, Vogt) / Korrep. (Wagner, Mayer) / Musikgeschichte (Dr. Tröller). Auskunft durch die Verwaltung, R. 5. 6.

Westfäl. Schule für Musik der Provinzialhauptstadt Münster

Direktor: Hans-Joachim Vetter / 1. Fachabteilung (Konservatorium): a) Instrumental- und Gesangsklassen; b) Seminar für Musikerziehung (einschließlich Jugend- und Volksmusik); c) Opernschule und Opernchorschule; d) Fachvorbereitungsklasse (propäd. Seminar); e) Orchesterklasse; f) Studio für neue Musik. 2. Abteilung für Liebhaber und Jugendliche. 3. Jugendmusikabteilung. — Auskunft und Anmeldung: Sekretariat, Münster, Am Kreuztor 1, Tel. 406 11, App. 268.

Hochschulinstitut für Musik Trossingen

lehrt alle Fachgebiete der Musik, bildet Lehrkräfte für Jugendmusikschulen aus, dient der Fortbildung aller auf dem Gebiet der Laienmusik tätigen Kräfte. — Das Hochschulinstitut gliedert sich in folgende **Abteilungen:** Privatmusikerziehung, Schulmusik (Volks- und Mittelschule), Jugend- und Volksmusik, Rhythmik, Kirchenmusik, Chorleiter, Bläuserschule, Vorbereitung zum Casals-Kurs in Zermatt.

Leitung: Prof. Guido Waldmann

Auskunft: Trossingen (Wttb.), Karlsplatz, Telefon 320.

Bergisches Landeskonservatorium Wuppertal und Haan

Einführungs-, Fortbildungs- und Meisterklassen auf allen Gebieten der Tonkunst, praktische Chor-, Orchester- und Kammermusikübungen, wissenschaftliche Seminare, Arbeitsgemeinschaften, Abend- und Wochenkurse sowie Opern-, Ballett-, Orchester-, Jugendmusik und Singschule für Liebhaber und Berufsausbildung bis zur fachlichen und künstlerischen Reife. Sekretariat: W.-Elberfeld, Tannenbergsstraße 3 (3 17 38).

Bayer. Staatskonservatorium der Musik Würzburg

Würzburg, Mergentheimer Straße 76, Fernruf 7 26 90 — **Direktor:** Hanns Reinartz. — Ausbildung in allen Zweigen der Tonkunst. Instrumental- und Gesangsklassen — Orchesterschule — Dirigentenklassen — Kompositionsklasse — Privatmusiklehrer-Seminar — Abteilung für katholische Kirchenmusik — Opernschule — Lehrgänge f. Musikgeschichte, Operngeschichte, Operndramaturgie, Instrumentenkunde, Musiktheorie u. Gehörbildung.

Meisterklasse für Komposition Pierre Boulez

Meisterklasse für Violine Sándor Végh

Meisterklasse für Klavier Paul Baumgartner

Musik-Akademie der Stadt Basel


Direktion: Walter Müller von Kulm,
Dr. h. c. Paul Sacher

Beginn des Wintersemesters: 16. 10. 1961


Auskunft u. Anmeldung beim Sekretariat,
Leonhardstraße 6, BASEL (Schweiz)

Telefon 0.61/24 59 35

EIN KLINGENDES
MEISTERWERK



FÖRSTER



AUGUST
FÖRSTER,
LÖBAU/SA.

PRODUKTIONSSTÄTTEN FÜR
KUNSTHANDWERKLICHEN FLÜGEL- UND PIANOBAU

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK